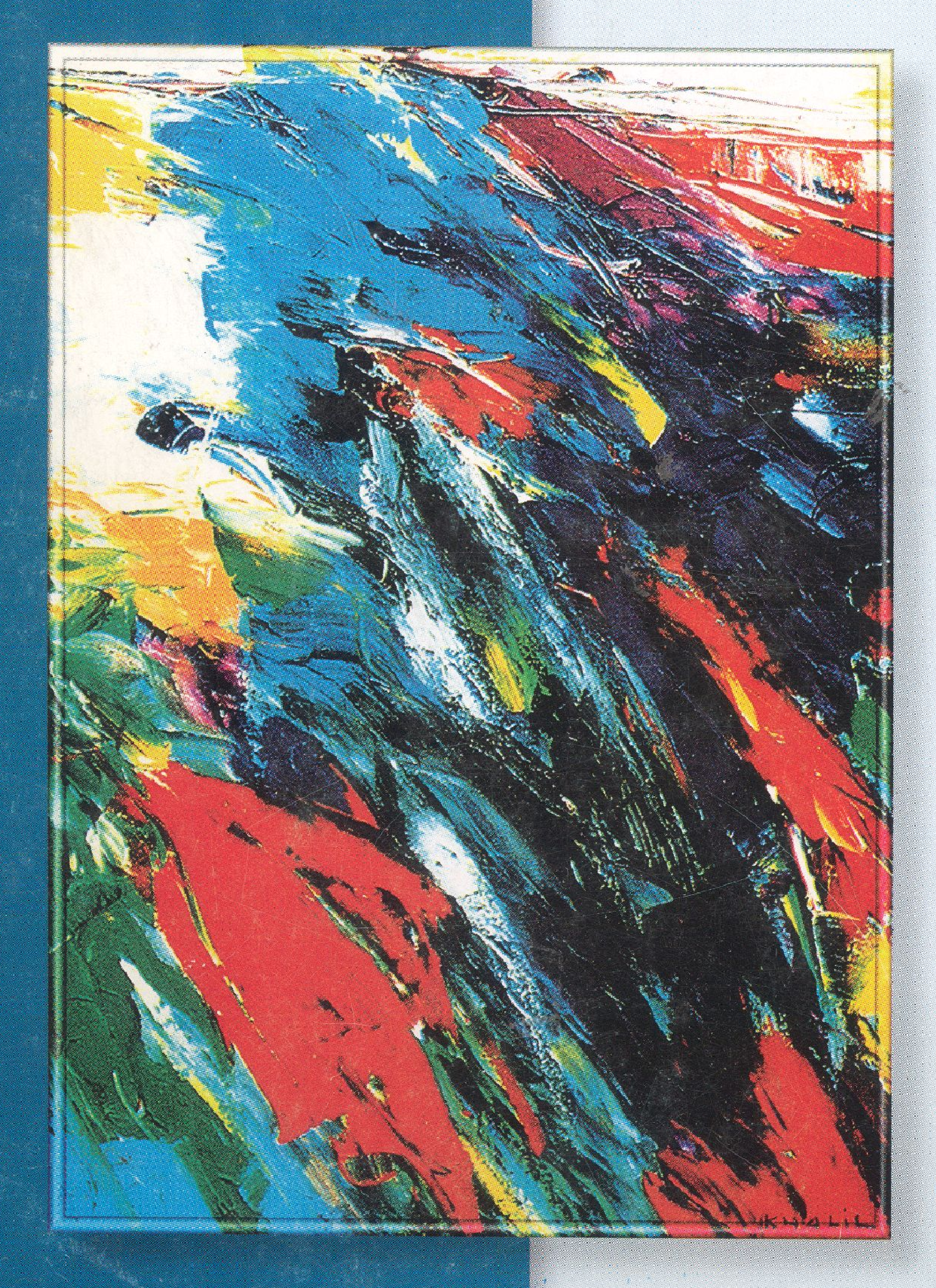
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 371 / يونيو - 2001



د. خالد عبد اللطيف رمضان
إسماعيل فهد إسماعيل
د. سالم عباس خدادة
د. طاهر بادنجكي
د. عقاب بلخير
د. أحمد زياد محبك
محمد أبو معتوق

■ ■ ■

قراءات في الفن التشكيلي

■ ملف



البيان

العدد/ 371 /يونيو 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(371) JUN 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

البيان

العولمة والثقافة

• د. خالد عبداللطيف رمضان

كثر الضجيج في الآونة الأخيرة، حول العولمة، والأخطار التي تحملها إلى عالمنا العربي، وعقدت من أجل بيان أخطارها المؤتمرات والندوات، وسطرت المقالات والدراسات. ومعظم من تعرض لهذه القضية تناولها من زاوية متشائمة، وصورها على أنها خطر داهم يتربص بأمتنا العربية أسوة بباقي شعوب العالم الثالث المغلوب على أمره. باعتبارها من نتاج القوى الإمبريالية، التي تسعى إلى السيطرة على مقدرات الشعوب، ولا سبيل إلى ذلك، إلا بطمس هويتها... هكذا هي الصورة التي تجسد للمواطن العربي عن العولمة... وكأن التحذير من مخاطرها ومهاجمتها ليل نهار سيبعدها عنا... وننجو من آثارها المدمرة.

ونحن في ذلك نقفز على الواقع ونتجاهل الحقائق.. فالعولمة.. واقع متحقق لا محالة سواء رضينا أم أبينا... وبدأت بشائرها تطل علينا من أكثر من قناة.. وخاصة في مجال الاقتصاد، حيث الاندماجات بين الشركات الكبرى، التي تولد عنها شركات كونية عظمى تتجاوز الحدود الجغرافية والسياسية وتتعامل مع العالم على أنه كيان واحد تسقط فيه كل الحدود والحواجز... وسيتعزز ذلك عند تطبيق اتفاقية الجات، حيث ستشتد المنافسة بين الشركات والمؤسسات الصناعية لاقتسام الأسواق العالمية.. وسيكون البقاء للأقوى، وستعاني المشروعات الصغيرة، كما ستنهار صناعات عديدة في الدولة النامية، لأنها لن تستطيع المنافسة لا على مستوى الأسعار ولا على مستوى الجودة.

فهل نقف مكتوفي الأيدي، نلعن

العولمة القادمة دون حراك؟. أم ينبغي علينا أن نبادر ضاغطين مع غيرنا من الدول النامية، لكي لا تكون العولمة وبالاً علينا خاصة في شقها الاقتصادي، بحيث تراعي ظروف الدول النامية، فتكون القوانين المنظمة للاقتصاد العالمي الجديد غير جائرة على الدول الضعيفة، وتأخذ بيد شعوب العالم الثالث للنهوض واللحاق بركب الحضارة.

وعلينا أن نتلمس الإيجابيات التي سنكسبها مع غيرنا من هذه العولمة، التي تجعل العالم كله ساحة واحدة، بحيث أن ما يجري في مكان ما يعني كل سكان العالم، وسيتبع ذلك حصول شعوب العالم على المزيد من الحريات، وتعزيز الديموقراطية وصيانة حقوق الإنسان في كل مكان، وربما خلال حقبة زمنية ليست بالطويلة ستختفي الديكتاتوريات، وينقرض الحكام الطغاة، وتحكم الشعوب نفسها بنفسها في أجواء من الحرية والديموقراطية ويصبح تسلط الأفراد في خبر كان، مثلما حدث للعبودية وحتما ستسهم المشروعات العملاقة بما يتوفر لها من إمكانات هائلة، في تطوير الصناعة والزراعة، ومن ثم سترتقي بالحياة الإنسانية.

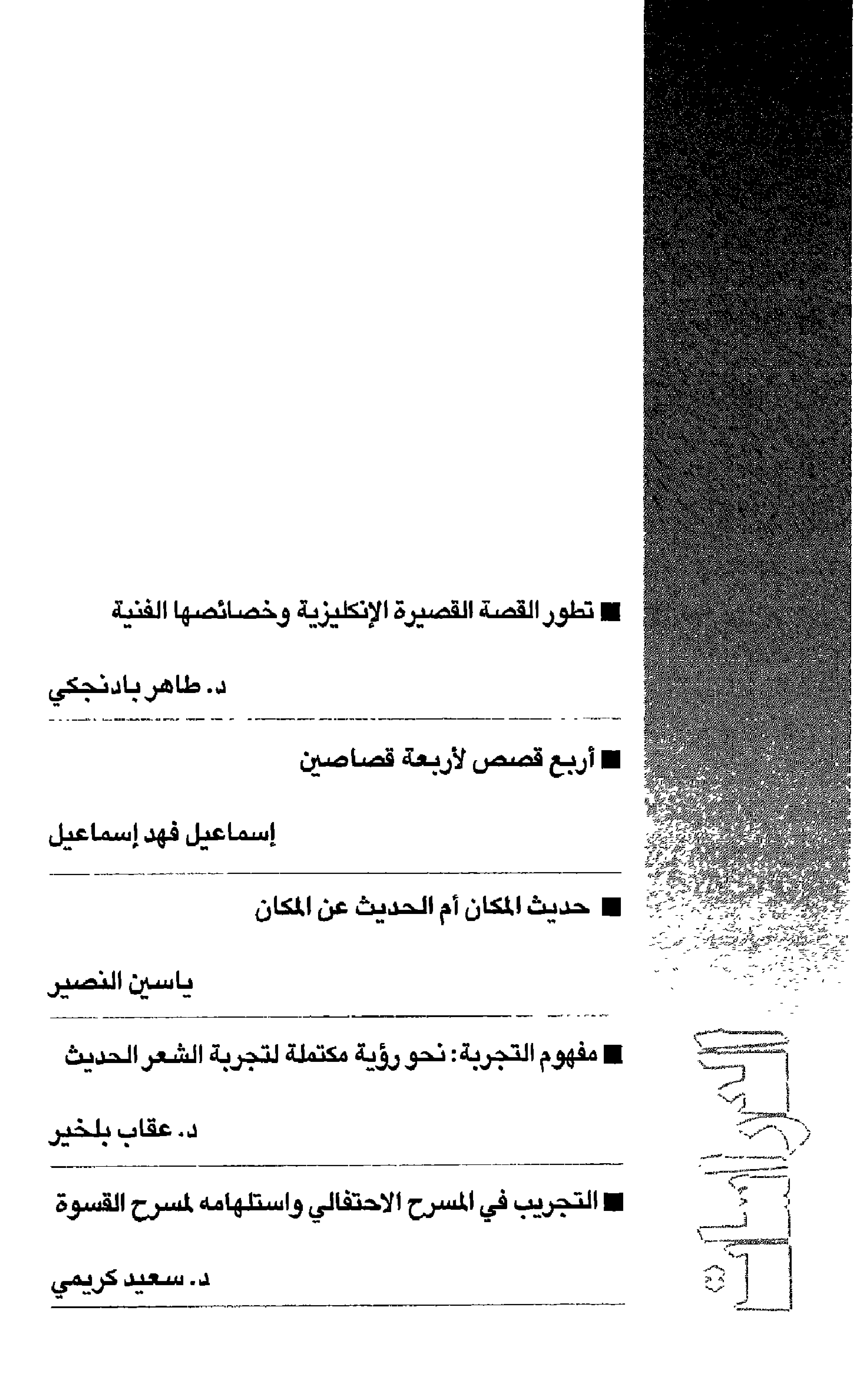
هذا على المستوى العام، فماذا عن الثقافة؟ هل ستتعرض ثقافتنا لغزو عبر وسائط الاتصال الحديثة؟ ومن ثم تضمحل ثقافتنا في وجه ثقافة كاسحة متسلحة بكل وسائل العصر الحديثة؟ مما يهدد شخصيتنا وهويتنا بالذوبان.

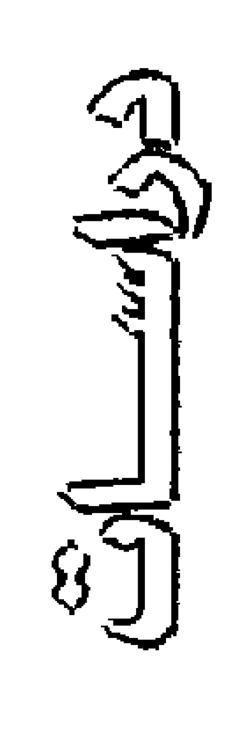
هذا ما يردده المتشككون والمتشائمون في كل مناسبة.

فهل ثقافتنا هشة وضعيفة لكي تذوب مع انفتاح العالم وتلاقح ثقافاته؟.

لعل في ذلك استهانة بثقافتنا، وما تملك من عمق يضرب بجذوره إلى أعماق الأرض، وما تملك من موروث يمتد لآلاف السنين، فليس من السهل أن تنقرض مثل هذه الثقافة الغنية والمحمية بلغة عبقرية جعلها الباري عزوجل لغة ختام الكتب السماوية. بل على العكس ربما يسهم النظام العالمي الجديد بخلق مزايا لازدهار الثقافة، ومنها ثقافتنا متى ما توفر المناخ الملائم للإبداع، فوفق ما هو متصور من أسس النظام العالمي الجديد من حرية واحترام حقوق الإنسان، وسيادة النظام الديموقراطي يعطينا الأمل في تجاوز واقعنا المريض.

ففي أجواء الحرية سيزدهر الإبداع ويرتقي. ولن يطارد الكتاب والمثقفون من السلطات الديكتاتورية، وسيكون مكانهم في طليعة المجتمع بدل حشرهم في المعتقلات والسجون، وستكون وسائط الاتصال الحديثة، في خدمة العمل الثقافي وستوصله إلى كل مكان في زمن قياسي، حيث تسقط العوائق والحدود. ونتيجة لهذا الواقع ستسقط الرقابة المتسلطة على الإنتاج الثقافي، وبذلك تزول عوائق كثيرة معطلة للعمل الثقافي في منطقتنا العربية، وتكون فرصة لازدهار ثقافتنا التي كانت في يوم من الأيام جسراً موصلاً ما بين الحضارات القديمة، وما شهده العالم من حضارة حديثة.. فربما تتاح الفرصة من جديد لثقافتنا لكي تزدهر.. وتتأثر وتؤثر بثقافات الآخرين، ضمن منظومة إنسانية واحدة حتى نكون ضمن ركب الحضارة الإنسانية الذي يسير بوتيرة متسارعة، ولا نتخلف عنه.





تطور القصة القصيرة الإنكليزية وخصائصها الفنية

● الدكتور: طاهر بادنجكي

تعد القصة القصيرة من أقدم الأشكال الأدبية المعروفة وأكثرها حداثة، ورغم دخول هذا المصطلح الاستعمال النقدي واليومي في نهاية القرن التاسع عشر إلا أنه مازالت هناك صعوبة في التوصل إلى تعريف دقيق له، وقد عرف النقاد في تلك الفترة القصة القصيرة بأنها شكل أدبي حديث ومتميز، لكن إلحاحهم على مفهوم الحداثة وإصرارهم على أنها موجودة في كل زمان ومكان من الماضي والحاضر جعل تعريفهم لها واسعا فضفاضا لا طائل منه.

ولئن كنا نقر بأن مفهوم القصة القصيرة بالمعنى الحديث هو من نتاج القرن التاسع عشر فإننا في الوقت ذاته لابد أن نقر أيضا بأن كتابة النادرة وقراءتها قديمة قدم الدهر. وإن كانت النوادر المتناقلة بين الأصدقاء والمعارف تمتلك بعض خصائص القصة القصيرة والحكايا الشعبية والقصص الخرافية ومشاهد المناجاة المسرحية والقصائد القصصية التي تختلف في شكلها الشعري مثل «حكايات كانتربري» للكاتب «تشوسر» أو «ديكاميرون» للكاتب بوكاشيو تملك خصائص تشبه إلى حد كبير الخصائص الموجودة في القصة القصيرة لكنها في الوقت ذاته تختلف عنها بحيث يمكن أن نطلق عليها أي اسم آخر سوى اسمها.

ولئن اعتبرنا ناثانيل هورثون وإدغار آلان بو من أعظم مبدعي القصة القصيرة الحديثة فإن كلا منهما لم يقدم على استخدام هذا المصطلح قط بل ظل يعد نفسه مجرد

كـاتب حكايات، وإن المسـؤول عن ترويج المفـهـوم الحـديث للقـصـة القـصـيـرة هو براندر مـاثيـوز كـاتب القصة القصيرة والاستاذ في جامعة كولومبيا في نيويورك.

نشـر مـاثيـوز آراءه حـول القـصـة القصيرة عام 1884 ثم قام بمراجعتها وتعديلها خلال السنوات التالية حتى ظهرت عام 1901 في كتاب له بعنوان «فلسفة القصة القصيرة» وقد لاقت آراؤه رواجا كبيرا وبدأت المواقف تجاه القصة القصيرة تتغير حتى أصبح من الممكن اعتبار العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر أول فترة ازدهار للقصة القصيرة في بريطانيا.

كان لماثيوز هدفان رئيسان أولهما تأكيد فكرة أن القصة القصيرة ليست مجرد قصة تتسم بالقصر، وإنما هي نوع جديد ومختلف أوهي جنس أدبي مستقل بالمقارنة مع الرواية والأشكال القصصية الأخرى. ولابد لنا ـ هـهنا ـ من إيراد ما قاله حرفيا لأن قوله هذا سيتردد صداه في الصفحات التالية من هذا البحث، يقول ماثيوز في كتابه:

«إن القصة القصيرة الحقيقية شيء آخر، إنها أكثر من مجرد قصة قصيرة، وهي تختلف عن الرواية بشكل رئيس في وحدة الانطباع، وهي ذات وحدة ـ إذا توخينا الدقة ـ تفتقر إليها الرواية.. إن القصة تتعامل مع شخصية واحدة، وحدث واحد، عاطفة موحدة أو سلسلة من العواطف ولدّها موقف واحد.

القصة القصيرة هي الانطباع الموحد المكتمل القائم بذاته، بينما تنقسم الرواية ـ بحكم الضرورة ـ إلى سلسلة من الأحداث المتشعبة. وإذا فالقصة القصيرة تمتلك مالا يمكن لغيرها أن يمتلكه، ألا وهو الشمولية أو ما سماه إدغار ألان بو بوحدة التأثير أو الانطباع» (١).

أما الهدف الثاني لماثيوز فهو إعلانه عن تفوق القصة الأمريكية القصيرة على نظيرتها الانكليزية، وبناء على رأيه فإن أدب الأمريكيين هو القصص القصيرة. ذلك أن الإنكليز غير قادرين على كتابة قصص قصيرة جيدة بسبب إنجازاتهم العظيمة في مجال الرواية، وهو لايكتفي بالإشارة إلى أن «هوثورن» و«بو» هما رائدا القصة القصيرة، بل يشيد أيضا بفضل إدغار ألان بو ويعـدّه أول من وضع نظرية لهذا الفن.

ويستمد ماثيوز معظم آرائه من دراسة نقدية كان إدغار ألان بو قد كتبها عام 1842 عن كتاب ناثانييل هوثورن «حكايات تروى مـرتين» وفيها وصف الحكاية بأنها:« نثر قصصي قصير تستغرق قراءته من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين». ويركز أيضا على مهارة الكاتب الفنية في خلق التأثير المطلوب منذ اللحظة الأولى (الكلمة الأولى) للقصة دون أن يسمح بارتكاب أية هفوة يقول بو: «إن لم تهدف الجملة الأولى إلى إبراز هذا التأثير فقد أخفق الكاتب في خطوته الأولى».

إن خصائص «الحكاية» التي قام بو بوضعها وقام بعده ماثيوز بتوسيعها

وتقديمها على شكل نظرية للقصة القصيرة ظلت كما هي دون أن يطرأ عليها أي تغيير. وشهدت فترة التسعينات من القرن الماضي مناقشات حول القصة القصيرة وأصبح الرأي العام السائد بأن ما يميز القصة القصيرة عن الأشكال القصصية الأخرى هو طولها (بحيث يكمن قراءتها في جلسة واحدة) وكذلك الإحساس بوحدة البناء والتركيب بحيث يساهم كل جانب فيها في خدمة الهدف الأساسي، وهو خلق التأثير. وكدليل على عصريتها فإنها تركز على الجوانب الحيوية التي غالبا ما يتم طمسها أو تجاهلها في الرواية بسبب الطبيعة المادية والشاملة لها، تلك الجوانب التي يمكن التقاطهاولو بشكل عابر لكنها تترك في ذهن القارئ انطباعا قويا دائما، وفي هذا المجال كتب تشستيرتون عام 1906 يقول:

«إن ما يشدنا إلى القصص ليس هو شكلها وإنما كونها علامة على حس حقيقي بالأمور العابرة البسيطة مما يحول الوجود إلى انطباع أو فكرة واهمة بحيث لاتبقى لدينا رغبة في أي شيء نهائي يمكن أن يدوم بعد تلك الأحداث»(٢).

ولا ريب أنه كان هناك نقاد عارضوا هذا الرأي حول القصة القصيرة وبيّنوا أنه يمكن أن يكون للعديد من الروايات « وحدة الانطباع أو التأثير». كما أن القول بأنه يمكن قراءة القصة القصيرة في جلسة واحدة إنما هو قول غامض إذ من الممكن أيضا قراءة رواية في جلسة واحدة، وهذا يعتمد على قدرة القارئ، ويجب ألا نتجاهل هنا صحة هذه الاعتراضات، ففي السنين العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر بدأ الروائيون يختصرون من طول الرواية، فهل من الممكن أن يكون هناك «قصة قصيرة طويلة» مختلفة على سبيل المثال عن «الرواية القصيرة» فإذا كان ذلك ممكنا فكم هو الطول المتوقع للقصة القصيرة؟

لايوجد في الحقيقة إجابات شافية عن هذه الأسئلة، وإن الجواب يعتمد على القصة نفسها فطولها أو قصرها يتوقفان على وحدة الانطباع أو التأثير الذي تحدثه، وعلى العموم ونظرا لصعوبة تعريف القصة القصيرة حسب طولها، ظهرت بعض المصطلحات، وبدأت باكتساب معان محددة مثل مصطلح مشهد Sketch الذي يخلق انطباعا قصيرا، وفي بعض الأحيان قويا لكنه يفتقر إلى الحبكة التي توحد أجزاء القصة القصيرة، وكذلك مصطلح الأقصوصة Nouvelle التي تقع في منتصف الطريق بين القصة القصيرة والرواية. وإذا نظرنا إلى أغلب القصص القصيرة في القرن التاسع عشر وجدنا أنها تتراوح بين ألفين وتسعة آلاف كلمة، ورغم أن نقد القصة القصيرة أصبح أكثر تعقيدا في القرن التالي (العشرين) ظلت آراء بو وماثيو سائدة إلى نهاية القرن التاسع عشر. حتى إن هـ. س كانبي قدم في كتابه «القصة القصيرة المكتوبة باللغة الإنكليزية» عرضا شاملا لجميع

الأشكال القصيرة للفن القصصي وخرج بنتيجة مفادها أن القصة القصيرة في القرن التاسع عشر كانت مختلفة عن ضروب الأدب القصصي الأخرى.

إن ماثيوز الذي أعطى في مقالته النقدية حول القصة القصيرة عام 1884 السيادة للأمريكيين وسخر بلطف من البريطانيين لعدم تمكنهم من اللحاق بالتيارات الحديثة يغير رأيه عام 1901 عند دراسته لأعمال كيبلينغ وسيتفنسون ويعترف بأن البريطانيين ربما كانوا متأخرين، لكنهم بدؤوا باللحاق بمن سبقهم بسرعة، ويقدم دراسة موضوعية لتطور هذا الفن في البلدان الأخرى مبينا أن التزايد في الاهتمام بالقصة خلال القرن التاسع عشر أضحى ظاهرة عالمية. ففي الثلاثينات منه نشرت قصص قصيرة في كل من فرنسا وروسيا وبعد فترة من ذلك، ومع انتشار القصص المترجمة إلى الإنكليزية، جعل كتاب هذين البلدين يؤثرون تأثيرا كبيرا في القصة القصيرة في أمريكا وبريطانيا، وفي الثمانينات أضحى موباسان أحد المراجع الهامة لهذا الفن وانضم إليه بعد سنوات تشيكوف، ويمكن معرفة مدى تأثيرهم من خلال دراسة الظروف الخاصة التي أحاطت بتطور فن القصة القصيرة في بريطانيا وأمريكا خلال القرن التاسع عشر.

● **القصة القصيرة والسوق الأدبية في إنكلترا في القرن التاسع عشر:**

لقد كانت التقاليد الأدبية السائدة في نشر الأدب القصصي في بريطانيا خلال القسم الأعظم من القرن التاسع عشر تقضي أن تكون الرواية ذات أجزاء ثلاثة، ولذلك راحت تعرف بالثلاثية، وكان على الكاتب الذي يرغب في كسب قوته من كتابة الأدب القصصي مجبرا على العمل وفق شروط دور النشر التي كانت تفضل الروايات الطويلة، والتي كانت تباع بجنيه وسبعة وخمسين بنسا للرواية، وهذا ما شكل مانعا اقتصاديا للعديد من القراء الذين لم يكن بمقدورهم دفع هذا المبلغ لشراء رواية مما حملهم على الاشتراك بما كان عرف آنئذ «بمكتبات الاعارة»، والتي كان الاشتراك فيها لمدة عام واحد يكلف أقل من المبلغ الذي يدفع لشراء رواية ثلاثية الأجزاء (3) وبعد فترة من الوقت تم اختصار الأجزاء الثلاثة في جزء واحد ليباع بثلاثين بنسا للنسخة الواحدة مما شجع القارئ على الحصول على نسخة من الرواية التي يفضلها بدلا من اللجوء إلى استعارتها من المكتبات، ومما لاريب فيه أن اللجوء إلى طبعة النسخة الواحدة در أرباحا أكثر على الناشر وغدا وسيلة لكسب مال أكثر بالنسبة إلى الكاتب، ورغم صدورها في جزء واحد فإن فكرة الرواية بقيت إلى حد ما مرتبطة بفكرة الأجزاء الثلاثة من حيث الطول، وعليه التزم أغلب الكتاب بالشكل المتعارف عليه لأعمالهم، ولم يحاولوا اللجوء إلى أشكال جديدة خصوصا فيما يتعلق بطول الرواية وفضلا عن ذلك كان الكتاب الذين يسعون إلى الشهرة لايجدون

ضالتهم في القصة القصيرة، لذلك عمدوا إلى كتابة الروايات الطويلة، وهكذا فإن قواعد دور النشر وشروطها والعوامل الاقتصادية أجبرت الكتاب على سلوك طريق الرواية الطويلة والعزوف عن محاولة كتابة القصص القصيرة.

وعلى الرغم من أن مجلة بلاك وود التي تأسست عام 1817 كانت تنشر حكايات مكتملة فإن هذه الحكايات كانت بشكل عام على شكل ذكريات أو مغامرات عاطفية تفتقر إلى حس الوحدة الفنية التي كان يطالب بها إدغار آلان بو، ولقد نجحت هذه المجلة في إثبات أن القصة القصيرة كانت ملائمة جدا لتناول المواضيع الخيالية والخارقة للطبيعة، وليس من قبيل المبالغة القول بأن أفضل مجموعة قصص قصيرة عرفتها بريطانيا حتى منتصف القرن التاسع عشر كانت تتألف بشكل رئيسي من قصص الأشباح التي تنضوي تحتها قصص السيدة كاسكال، والكاتب الشهير تشارلز ديكنز وشيريدان وجايمس هوك والكاتب المعروف والترسكوت.

لقد اعتمدت قصص الأشباح والقصص الخارقة للطبيعة على التقاليد القديمة، وعلى القصص الشعبية، وهذا ما جذب إليها الكتاب البريطانيين. أما وحدة التأثير والتركيز على الجانب الفني، والتي غدت في مرحلة لاحقة من أهم خصائص القصة القصيرة فقد بدأ الكتاب يهتمون بها ويركزون عليها عند رغبتهم في كتابة قصص من هذا النوع إن أرادوا لقصصهم هذه أن تكون ناجحة.

ومرة أخرى نرى أن السوق التجارية، لا الاعتبارات الأدبية، هي التي دفعت عددا من الكتاب البريطانيين لكتابة هذا النوع من القصص. فالمجلات الدورية كانت تميل إلى نشر أعداد خاصة في فترة أعياد الميلاد تتناسب مع خصوصية هذه الأجواء التي تجتمع فيها الأسرة وتلتف حول موقد النار لتقرأ وتسمع قصصا مثيرة وتتابع أحداثا غير عادية، وفي رسالة بعث بها ديكنز إلى السيدة كاسكال يطلب منها المساهمة في عدد خاص من مجلته المعروفة باسم «كلمات لأهل المنزل» Household Words بمناسبة عيد الميلاد وكتب يقول:

«نحن الآن على وشك إصدار العدد الممتاز لعيد الميلاد وأظن أنك قادرة على المساهمة بقصة فيه وأقترح أن نطلق على هذا العدد اسما منزليا ونجعله يتألف من مجموعة من القصص القصيرة ترويها أسرة تجلس حول الموقد».

من المثير للاهتمام أن استخدام ديكنز لمصطلح «القصص القصيرة» عام 1852 يقترب كثيرا من المعنى الحديث لهذه التسمية ويبدو أنه كان يستطيع استخدام مصطلح «حكايات» لأن هذه الحكايات التي تقحم في الدوريات والمجلات وتروى لمجموعة حول موقد النار ترتبط موضوعيا بالاطار العام لهذه المجلات، ولايمكن اعتبارها مكتملة بذاتها ومستقلة عن مناخ هذه الدريات وفكرتها. ويبدو أن براندر ماثيوز كان محقا في قوله بأن

القصة القصيرة بالنسبة إلى الكتاب البريطانيين، كانت إلى حد كبير ثانوية عند المقارنة بأعمالهم البارزة في كتابة الروايات. ولايوجد حتى نهاية القرن التاسع عشر تقريبا روائيون بريطانيون كثيرون انتفعوا بقصصهم القصيرة من الناحية المادية أو أقاموا عليها شهرتهم.

أما في فرنسا وأمريكا حيث كانت القصص تكتب وتنشر بانتظام من ثلاثينات القرن التاسع عشر، وما تلاها، فلم يكن هناك اعتماد على مبدأ الأجزاء الثلاثة لقصصهم، وبذلك فإن الالتزام الفني بطول محدد لعمل مكتوب لم يكن أيضا موجودا. يضاف إلى ذلك أن الموضوع أو الفكرة يمكن أن يتكشفا من خلال الطول الذي يراه الكاتب مناسبا وهذا ما خلق تنوعا في الشكل أكثر مما هو موجود في بريطانيا.

● القصص القصيرة في نهاية القرن التاسع عشر في بريطانيا:

كان لانتشار القصة القصيرة في بريطانيا في أواخر السبعينات من القرن التاسع عشر عدة أسباب يرجع بعضها إلى الامكانات التجارية الجديدة التي نتجت عن تأسيس وإحداث مجلات ودوريات تهتم بإشباع رغبة هذا الجيل في القراءة المختصرة أو المحددة، ويرجع بعضها إلى نتيجة نشر ترجمات لكتاب فرنسيين، وخاصة الكاتب الشهير موباسان عام 1880، ويرجع بعضها الآخر إلى ظهور كاتبي قصة متميزين، أحدهما في اسكتلندا وهو روبيرت ستيفنسون، والآخر كان روديارد كيبلنغ الذي كان يعيش آنذاك في الهند الرازحة تحت الحكم الإنكليزي. وفي عام 1890 وتحت تأثير كل هذه العوامل مجتمعة. اشتد الطلب على القصص القصيرة وراحت تظهر في دوريات مرموقة مثل مجلة «الأكاديمية» ومجلة «الأدب» وفي المجلات الأسبوعية الرائجة مثل مجلة «الكتاب الأصفر» The yellow Book ومجلة «الستراند» The Strand التي قامت بنشر مغامرات شيرلوك هولمز على صفحاتها، والتي أكسبت الكاتب كونان دوييل الشهرة الواسعة وعدت أكبر نجاح تحققه القصة القصيرة على المستوى الشعبي.

لقد أضفى دوييل على القصة البوليسية ملامح خاصة باعطائه شارلوك هولمز سمات شخصية مميزة وباستعمال الشكل القصير والمحدد للقصة لاستيعاب التفاصيل العديدة للجريمة وطريقة اكتشافها والدلالة عليها، ولقد قدم ج. هـ ويلز إلى القصة القصيرة أسلوبا مشابها يدل على براعة. إذ توجه خياله إلى تأمل ما يخبئه المستقبل للإنسان الذي تجاوز حدود الأرض، ومن قصص مثل قصة «النجم» ابتكر ويلز فعليا قصص الخيال العلمي التي أصبحت من أشهر الأشكال الأدبية في القرن العشرين. وبقيت أفكار الأمور الخارقة للطبيعة رائجة تماما كما كانت، وانتقلت إلى طور جديد من قصص الرعب النفسي التي كتبها ستيفنسون، لكن النجاح الفني

والتجاري تحقق عندما نشرت في بريطانيا قصص روديارد كيبلنغ عن الحياة في الهند.

تنبع أهمية روديارد كيبلنغ بصفته كاتب قصة قصيرة من جراء توسيعه مجال القصة القصيرة في القرن العشرين، ولئن لم يتحقق طموحه في كتابة رواية ناجحة فإنه اشتهر من خلال القصص القصيرة والقصائد التي كتبها، فهو مايزال الشخصية البارزة الوحيدة التي اكتسبت شهرة واسعة من كتابة القصة القصيرة في الأدب الإنكليزي الحديث. وإن أنواع القصص القصيرة التي كتبها في بداية مهنته كانت محكومة بالمقدار الذي أفسحته له الجريدة التي كان يعمل بها في الهند. ففي البداية كانت قصصه لاتزيد على ألفي كلمة، وبعد ذلك بفترة تصاعدت إلى خمسة آلاف كلمة، وبعد عودته إلى لندن عام 1989 (وتسعة وثمانين) أخذ الناشرون والمحررون يتقبلون كل شيء يكتبه وذلك لشعبيته، ولكن لم تتجاوز قصصه أثني عشر ألف كلمة وبقيت معه تلك السمة التي تميز بها، ألا وهي الإيجاز في الكتابة، حتى نهاية حياته.

وكان العنصر الهام الآخر في نجاح كيبلنغ هو اتخاذه الموضوعات الغريبة مادة لقصصه، فلقد فتح أمام عامة القراء البريطانيين عالم الهند البريطانية بحياتها الاجتماعية وجنودها ومهندسيها وموظفيها المدنيين، وتحاول قصصه استكشاف تلك المجموعات من الناس الذين يعيشون على هامش المجتمع الفيكتوري والذين كان معظمهم من منبوذيه أو من ضحايا الطبقة الأرستقراطية التي تتمسك بمظاهر الوقار الاجتماعي.

إن ما يجعل كيبلينغ مختلفا عن كتاب القصة الذين سبقوه مثل: هورثون وبو وستيفنسون كان سعيه إلى تطوير مقدرته الفنية ككاتب قصص قصيرة ومحاولته المستمرة لتجريب أشكال وصيغ مختلفة متنقلا بين الشكل القديم الذي يعتمد على أسلوب سرد الحكايات الغريبة وبين قصص الحيوانات والقصص المجازية الرمزية وبين الأساليب القصصية المعقدة التي يستخدمها في قصصه التي كتبها فيما بعد، كما في قصته السيدة «باثاوست» Bathuost التي نشرت عام 1904 والتي جعلت نقلاتها السردية المفاجئة وحبكتها الغامضة القصة القصيرة تتعرض لتبدل عظيم في الشكل لم يستطع صنعه أي من الذين سبقوه. وإن الطبيعة التجريبية لهذه القصة أظهرت بعض الأساليب القصصية الحديثة والمعاصرة التي كان من الضروري تطويرها. ولئن كانت الفكرة الحديثة للقصة القصيرة مرتبطة بنفس العوامل التي أنتجت المدرسة الانطباعية في الرسم وآلة التصوير السريعة فإن من المنطقي هنا الادعاء بأن كيبلنغ هو أول من خطا بالقصة القصيرة خطوة حاسمة إلى الأمام نحو السينما.

وفي الوقت الذي تابع فيه كيبلنغ كتابة القصص بأسلوبه الخاص المميز حصل تطور آخر في القصة القصيرة له تأثير كبير في القرن العشرين فلقد ازدرى أتباع المدرسة الجمالية كيبلنغ

لفظاظته ومواقفه الإمبريالية وراحوا يتجهون إلى فرنسا كمصدر للإلهام وللأشكال الأدبية الجديدة وخاصة بين أتباع المدرسة الطبيعية الذين كان منهم بلزاك وفلوبير وزولا وموبسان، ومن هؤلاء الكتاب المختلفين بعضهم عن البعض الآخر استطاع اتباع المدرسة الجمالية تطوير أسلوب خاص لقصصهم القصيرة يمتاز بانخفاض في الحدة حتى يغدو في بعض الأحيان سطحيا، وبطابع قصصي ينتقل بين اللامبالاة المدروسة والموضوعية المحققة بشكل بارع، كما أنهم كانوا يميلون إلى نبذ الأمور الخارقة للطبيعة أو الغريبة كمادة لموضوعاتهم وإلى العناية بدلا من ذلك بالأشياء العادية في الحياة بتصوير اللحظة العابرة والتقلب بين المزاج الحزين والمزاج السعيد بطريقة جسدها فيما بعد الكاتب الروسي تشيخوف. وإن قصة «الجمرات» Embers للكاتب هربرت كرانكشروب تجسد هذا النوع من القصص بواقعيتها الدقيقة وقبولها حقيقة أن حياة الكثيرين من الناس ستؤول إلى نهاية محتومة ولئن تفوقت قصة «الحنين إلى الوطن» للكاتب جورج مور عليها برغم احتفاظها بالعديد من مزايا قصة «الجمرات» فإنها تقدم فكرة الحزن وكأنها قدر لابد منه في مكان محدد وثقافة معينة ألا وهو أيرلندا التي يحكمها القساوسة، والتي استطاع ابن بلده جايمس جويس فيما بعد معالجة موضوعها بشكل لاينسى في قصته الشهيرة أهالي دبلن 1914.

وفي خاتمة المطاف يمكننا القول: إن القصة القصيرة موجة في بحر الأدب وعنوان لشكل أدبي من مجموعة أشكال تهدف رغم اختلاف كتابها وتنوع مواضيع كتاباتهم وطريقة معالجتهم إلى رصد صور الحياة وتجميلها وتصوير مستقبل لها، وإن طول القصة وقصرها لا يأتي بشكل عشوائي وإنما هو عملية مدروسة وضرورية تحددها فكرة النص والرؤية التي يطرحها الكاتب.

الهوامش

(1) انظر المرجع المشار إليه.

(2) انظر كتابه بعنوان: تشارلز ديكنز (1906) ص85.

(3) ونتيجة لذلك ازدهرت هذه المكتبات وانتشرت في أنحاء البلاد وزاد عدد المشتركين فيها، وارتبطت مصلحة دور النشر ارتباطا وثيقا بذوق هذه المكتبات والقيم الأخلاقية والاجتماعية التي ترضيها.



• إسماعيل فهد إسماعيل

إن كان الأدب / الفن «وظيفة اجتماعية» كما تتفق المدارس أو التيارات النقدية الهادفة كافة، فإن تحقق تلك الوظيفة في هذا الفن أو ذاك - ومن ضمنه النص القصصي - لا تلغي فيه كينونته الإبداعية، ممثلة بصفته المعادل المأخوذ عن الواقع والمنفصل عنه في الوقت نفسه ليتشكل انعكاساً مستقلاً، موازياً أو مغايراً للحياة المعاشة.

والإبداع - باجتهاد شخصي - يعني التميز، يعني إثارة الدهشة، يعني الاحالة إلى ذات أو شعور أو ذكرى، أو تقمص.. أو.. لنخلص إلى استنتاج مفاده أن قارئ النص الإبداعي يتحول إلى كاتب مشارك، توفر له مشاركته متعة تتسم بخصوصية ثنائية فريدة.

***

في كتابه «فن الشعر» أفادنا المعلم الأول «أرسطو» أن وظيفة الدراما (أدب المسرح السائد أيامها) يجب أن تجمع ما بين الامتاع والتعليم.

التعليم هو الوظيفة الاجتماعية المرجوة، لكن مزاوجة التعليم بالامتاع في سياق النص يجرد الأول من توجهه المباشر بالشكل المطلق، ليتبدى المُنتج إكسيراً إبداعياً خالصاً، كما لو أنه «فن من أجل فن».

وبعكسه.. ليس أمامنا سوى التعامل مع المنتج كخطاب تعليمي / وعظي / آيدولوجي من الدرجة الثانية... وربما العاشرة.

***

فإن توقفنا عند فن القصة، وجب علينا أن نضع باعتبارنا ما قطعه هذا الفن من شأو في مضماري التجديد والتجريب، لدرجة بات كاتب القصة معها.. لا أن يكون ابن عصره مواكباً لمتغيراته (الثقافية، العلمية، الاجتماعية، السياسية..)، بل أنه مطالب - إضافة لذلك - أن يكون موسوعياً بذائقته الفنية وبنائه الثقافي، ومؤهلاً لتدجين أو تهجين أيما نمط فني آخر (مسرح شعر: تشكيل، كاريكاتير، عمارة، موسيقى، سينما، نقد، تصوير، تسجيل..) من أجل صهره في بوتقة نصه.

***

ليست محاولة لتحديد ملامح منهج نقدي، لكنه إزماع للإقدام على مناوشة قصص قصيرة أربع لأربعة من مبدعينا، ممن أكدوا حضورهم الجميل في ميدانهم، وممن مازلنا نعقد آمالنا على إبداعهم الأوفر.

أقول مناوشة، وأحدد كونها انطباعية بالدرجة الأولى، لأن أياً من هؤلاء القصاصين بنصوصهم التي بين يدي، يستلزمني أكثر من قراءة متأنية، وكماً من الصفحات أضعاف حصيلتي هذه.. أما والظرف بالآنية الماثلة.. فلأبدأ بكاتبتنا الجريئة **فاطمة يوسف العلي**.

***

في معرض كتابه «ثلاث أديبات مبدعات» قال الدكتور غبريال وهبة عن فاطمة.. □تمتلك قدرة فائقة على براعة السرد في قصصها فهي تتدفق في سهولة ويسر وهي ترسم شخصياتها بمهارة في غير عناء أو تعب.(1) وأضاف: تجمع في أعمالها بين الواقعية السيكولوجية والرمزية.. وتمزج أحياناً بين الواقعية والفانتازية(2) وفي معرض إجابتها على سؤال «لماذا الكتابة» قالت فاطمة: نكتب لأننا نريد تغيير العالم (3).

من جانبي أقول: إن من سبق له أن تتبع الكتابات القصصية لفاطمة.. بدءاً من محاولتها الروائية «وجوه في الزحام» وقد نشرتها قبل ما يربو على ربع قرن، مروراً بمجموعتيها القصصيتين «وجهها وطن» و «دماء على وجه القمر».. ريثما قصتها القصيرة هذه «تاء مربوطة».. لابد وأن يتلمس الفارق النوعي الشاسع ما بين التجربة الأولى التي تنطوي على هنات الكاتب الناشيء، والأخيرة التي تشي عن كاتب متمكن، يمتلك ناصية أدواته الفنية بوعي كاف، تعززه جرعة من جرأة مطلوبة.

فالقصة التي بنيت على حدث بدا للوهلة الأولى واقعياً اتسمت ببداية متينة بلغتها الوصفية، قادرة على شدّ انتباه المتلقي، بإثارة فضوله قصد متابعة القراءة. تتعزز من خلال الجمل المركزة، والتعامل مع زمن الحدث بصفته المضارعة.

الاقتراب. الوصول. الدخول الاستدلال، الجلوس على المقعد، التقاط الانفاس، ومن ثم بدء دراما الحدث.. «بحثت عن حزام المقعد.

قبضت يد خشنة على يدي. تطلعت بفزع..» إدارة دفة الحدث عبر حوار شخصيتين (الراكبة والمضيف) اقتصاد دال للمفردات (الرقم صحيح. والمقعد خطأ).. لولا مقولة بدت كما لو إنها جانبت السياق (القانون لا يحمي المغفلين) على الرغم من التنامي الذي صادف الحوار مستنداً عليها، فترديد مثل هذه المقولة - كما أعتقد - يجب أن يجيء صدى لما قبلها، فلو أن الراوية لم تكتف بقولها (هذا الكرسي يخصني بالتحديد) وأضافت (حسب القانون) لتوفرت للمقولة المعنية قدرة على الاقناع أكبر.

أمر آخر يجدر بي أن أذكره هنا.. وأنا أبدأ أقرأ النص بمتعة الاكتشاف، لأتواصل معه بالمتعة ذاتها صادف أن اختل توازن متعتي لدى بلوغي نهايتها، جراء مفاجأة أن الحدث - كما أفصحت عنه راوية القصة - لا يعدو كونه مجرد حلم.

لم أستسلم لهاجس الخلل ذاك. قرأت النص ثانية. وجدتني باستمتاع غير منقوص.

أدركت أن الخلل لا يكمن في بداية القصة ولا في وسطها أو نهايتها، إنما فيما قبل نقطة البداية.

ولأني سبق أن استشهدت بأرسطو أعود إليه فيما يخص الحبكة الدرامية ممثلة بالعلاقة ما بين النص والمتلقي، حيث يقول ما معناه.. «أن الأخير مؤهل لقبول كل ما يسبق نقطة البداية، ولا يقبل ما بعدها إلا إذا كان منطقياً لديه» ولو أن فاطمة - وهذا اجتهاد شخصي - سبقت لبداية قصتها بجملة:

«كما لو أني أعيش مناخاً إسطورياً..» أو مهدت لها بسؤال حائر:

«هل سبق لي أن مررت بهذه التجربة من قبل؟!»

مثل هذا التمهيد أو ما هو على غراره كفيل بأن يضع في دخيلة المتلقي أنه بصدد قراءة نص ينطوي على مفارقة أو مفاجأة ما، مما يحقق لديه لذة مشاركة كتابة النص لدى بلوغه نهايته، دونما حاجة لقراءة ثانية.

يبقى أن «تاء مربوطة» - بصرف النظر عن الملاحظتين العابرتين - نص ناضج بما يؤهله للتعامل مع واقع يستوجب التغيير، وأن كان مزاحاً باتجاه حلم أو كابوس، وهذا أصح.

فقضية منع الاختلاط بين الجنسين، وقد بدت مستهجنة داخل طائرة، حري بها أن تكون مستهجنة أكبر، أو خطوة ذات أثر رجعي، في مرافق أخرى، على رأسها جامعتنا، حيث وفق النص بإبلاغها مضمنة كفاية.

***

«مراسم الوداع الأخير وحزن البدايات».. فلاح رحيل الشمري.

العنوان بالطول الذي بدا به.. وأعترف أني قرأت النص مرة وثانية وخامسة كي أفك رموزه أو طلاسمه، على الرغم من الدلالات والايحاءات المضمنة، والتي - كما هو مفترض - يجب أن لا تغيب عن ذهن القارئ الفطن.

فإن أخذنا صدر العنوان «مراسم

الوداع الأخير..» تبادر إلينا أن هناك أكثر من مشروع وداع سابق، ولأن الوداع يعني المفارقة أو المغادرة.. في حين أن الشخصية المحورية للنص (راويه) مازال باقياً يراوح مكانه، نستنتج أن أيما مشروع وداع سابق - شأن ما هو حالي - لم يتكلل بالرحيل.

معاناة السعي اللاهث في الحلقة المفرغة، وهذا الحزن - وقد تم عنه عجز العنوان - يمتد ليشمل النص كله.

زمن القصة آني، والمكان محطة سفر للقطارات أو الباصات، واستبعد أن يكون مطاراً، جراء ذكر الكاتب لشباك التذاكر، لكن الاستثناء وارد.

زحمة المغادرين وقلق الانتظار بسبب التأجيل الذي أعلنه المذيع الداخلي، وعينا الراوي باقيتان مشدودتين لعقارب ساعة جدارية.

زمن القص ساعة واحدة، ما بين الخامسة والسادسة، وزمن النص بامتداد شاسع يشمل ماضي الشخصية وحاضرها، ليشير إلى مستقبلها.. من خلال مونولوج داخلي يمثل بوحاً نازفاً، حزناً مريراً تسارر به الشخصية ذاتها.

المعنيون بالخطاب (البوح) هم الأصدقاء بالدرجة الأولى، وهم، كما يفصح النص، شركاء المحنة، ممن مازالوا يعانون - بالمثل - الدوران - إياه - في الحلقة المفرغة إياها.

التضمين يؤكد حالة من إحباط قاس ترتب على نقض الآخر (صاحب القرار) لوعوده، وتسويفه المتكرر سنة إثر سنة.

هذا الاحباط - في مرحلة نوعية منه - يتحول إلى إحساس بتخلي الآخر عنك، رغم التضحيات التي سبق أن قدمتها، وها أنت (بدون) انتماء معروف لك أو لغيرك.. (عفواً أيها الأصدقاء.. إن كنا أخفقنا في الحصول على سماء صافية تظلل فينا البدايات).

وفي عصر تتوارى فيه القيم الإنسانية كلها أو مجملها، لتتسيده قيمة الدينار وحده، تبقى الصداقة معادلاً تعويضياً لوطن (انتماء) يسكن الذاكرة (وحدها).

إذا تحولنا عن المضمون - بعدما حاولنا أن نوفيه جانباً من حقه - وأردنا مقاربة فنية القص توجبت علينا الإشارة إلى..

منحى البوح وقد اتخذ صفة السرد القصصي جاء متمركزاً حول ذات الشخصية المحورية (راوي الحدث) مما آل به إلى ما يشبه الإفضاء العاطفي، وجنح به نحو الانفعالية إلى حد ما. في وقت لجأ فيه الكاتب إلى التعامل مع عامل الزمن بصيغته المكثفة، فكان أن اتخذ اسلوبه السردي صفة غنائية بالدرجة الأولى، على حساب ما هو مشهدي أو درامي. ليكرس غنائيته أكثر بلجوئه إلى توظيف أدب الرسائل (رسالة راوي الحدث لاصدقائه) واستعانته بمقتطف شعري، واهم من هذا وذاك الغياب الملموس لعنصر حوار الشخصيات بعضها البعض، عدا جمل محدودة جداً (متواترة) تبادلتها شخصية النص مع بائع الكولا وموظف مكتب البريد.

فإن تجاوزنا بعض الارتباكات اللغوية التي صادفت نص فلاح، بما

فيه أبياته الشعرية المضمنة، توصلنا إلى قناعة مفادها أننا إزاء قصة قصيرة كتبت بعفوية ملفتة وصدق مؤثر كاف.

***

في سؤال وجهته **لناصر الظفيري** قبل ما يزيد على عشر سنوات:

● لماذا تكتب؟!

- ردني بسؤال محير:

● «لماذا لا أكتب؟!»

وحتى لا يبقيني نهباً لحيرتي، أضاف:

«- أن أكتب.. يعني أن أعيش»

المعنى المضمن «احتراف الكتابة».. الاحتراف بالمسؤولية المترتبة، وكان أن طفقت أرصد نتاجاته الإبداعية منذ حينها.

نشر مجموعته القصصية الأولى «وليمة القمر» عام 1990م (ما قبل حدث الاحتلال بأشهر قليلة) مما أجحفها حقها في المتابعات النقدية، جراء الانشغال بحدث طاغ، رغم كون مجموعته تلك تضم قصصاً متميزة تضعه في طليعة كتاب القصة القصيرة على المستويين: المحلي والعربي. أعقبتها رواية مميزة «عاشقة الثلج» عام 1992م، لحقتها مجموعته القصصية الثانية «أول الدم» عام 1993م، ليتوج ذلك برائعته الروائية «سماء مقلوبة» عام 1995.

«للموت اشتهاءات» هي القصة الأخيرة من مجموعة «أول الدم»

***

في بحثها عن الاغتراب والغربة في القصة الكويتية تقول د. نجمة إدريس بخصوص «للموت اشتهاءات» (.. الملفت للنظر في هذه القصة هو تصويرها للون من الاغتراب الفطري البدائي البعيد عن التعقيدات الفلسفية والذهنية.. وهي «القصة» صورة قريبة لتجربة إنسانية فيها الكثير من الخصوصية والغرابة).(4)

اغتراب، غربة، غرابة.. ولو شئنا أن نضيف: هامشية النفي داخل الذات، معززاً بالنفي خارج المجتمع.

«للموت اشتهاءات» بالفنية (اللامباشرة) التي صيغت بها تستدعينا قراءة متأنية، تستدعي - بدورها - إعادة كتابة (ذهنية) باستقراء الواقع من جانب المتلقي.

على ضفاف مدننا اللاهثة وراء العمران تصادف إن نشأت تجمعات سكانية من العمالة غير المالكة لأيّما وسيلة من وسائل الإنتاج، ولأنها معدمة اضطرت لأن تعيش كيفما اتفق.. شيء ما أشبه بمخيمات اللاجئين، إنها دون رعاية من هيئات إنسانية دولية، أو إقليمية.

حشود بشرية لها حاجاتها الحيوية لأن تقيم ما يسمى (تجاوزاً) منازل، بنيت من سقط الأخشاب والصفيح وعلب الكارتون. حيث لا كهرباء، ولا ماء، ولا نظام صرف صحي، ولا رعاية طبية أو أمنية أو ما شابه، في وقت غيبت فيه تلك الحشود عن الاحصاءات الرسمية، بما فيها معدلات الوفيات.

علماً أن المدينة (المدنية) وهي تلفظهم لتغير على (عشيشهم) بين عام وآخر، لا تتردد عن استغلال قوة عملهم بأجور متدنية.

إحدى تجمعات العشيش - وقد أطلق الظفيري عليها مسمى قرية - هي مسرح حدث قصته هذه. (5)

الواقع باستقرائه إياه يمنحنا إمكانية إدراك الدوافع المحركة لأفعال وردود أفعال الشخصية الرئيسية للقصة، بصفتها الضامن الأول لموقف الكاتب.

ومن أجل أن يدفع الظفيري بشخصيته إلى مستوى معادل للرمز قدمها مجتثة الجذور، عارية من ايمّا صفة أو سمة، عدا إصابتها بمرض الصرع.. إن صحّ الاستنتاج، وهو.. في حالات منه - إذا أخذنا بمعطيات التحليل النفسي - حيلة دفاعية سلبية يلجأ إليها الجسد بمواجهة واقع يستحيل تغييره.

يتأكد ذلك من خلال أن الشخصية (إياها) تعي كونها غير مسؤولة عن حالتها الراهنة، بعدما وجدت نفسها - جراء ارتكاب الأب أو تقصيره - في الزمن الخطأ، وسط بيئة طاردة..

«- أبي.. مــــاذا تركت لي؟!.. اعذرني.. إنني لا أحبك»

الموت غنوة (الأب) يقابله الموت اشتهاء (الابن)، والعجز عن تغيير الواقع (القدر) تقابله قدرة اتخاذ قرار مصيري أخير.

وإن كانت الاحصاءات الرسمية قد أغفلتك حيا، فلتغفلك - بإرادتك - ميتا، بعد محو اسمك من على شاهد قبرك.

x x x

«للموت اشتهاءات» مؤهلة - لدى استنطاقها - لأن تقول الكثير، لكني أكتفي بما أوردت، لأشير إلى جوانب تقنية (فنية) هامة.

- إمكانية واضحة على امتلاك ناصية اللغة، بما يرقى بالقصة إلى مستوى شاعري أخاذ ومؤثر في الوقت نفسه، يتعزز من خلال ما حفلت به من عفوية صادقة.

- مهارة في إدارة دفة الحدث بانسيابية دالة على نضج الأدوات الفنية للكاتب، وإدراكه لما يعنيه تنامي العامل الدرامي، ودوره في نسج حبكة النص.

- توظيفه لعنصر الزمن ضمن مستويات متداخلة عدة.. استعادته لمشهد الأب محمولا (ميتا) في طريقه إلى المقبرة، ومن ثم استعادة مشهد الأب مسجيا في سريره.

- الحوار المقتضب بدلالاته المتفاوتة.

- يبقى أن الذي يميّز قصة الظفيري، أكثر ما اتسمت به من مشهدية، وحرص جلي على رسم المكان بتفاصيله الدقيقة الهامة، مما يجعلها مرئية (سينمائية) بقدر ما هي مقروءة.

بخصوص المجموعة القصصية الأولى لخلف الحربي تقول سعدية مفرّح:

(.. يحاول خلف الحربي مخلصا أن يعيد للقصة القصيرة مجدها الحكائي الذي انطمس بين غنائيات القصص الجديدة، عبر قص متناغم.. بوفاء ذكي لمرجعيته البيئية..)(6).

إشارات نافذة لملامح رئيسية.. كانت وما زالت تطبع الأسلوب القصصي لخلف الحربي، مما يجعل تجربته الإبداعية مغايرة لتجارب

أخرى معاصرة لها، ومتفردة - مقارنة بسواها - في الوقت ذاته.

في قصته «الستلايت» - والتي تبدو للوهلة الأولى كما لو أنها لوحة كاريكاتيرية مترامية - اعتمد خلف الحربي على عنصر الحوار - قبل غيره من عناصر القص - من أجل إدارة دفة الحدث دراميا، والسير به قُدما نحو الذروة، موفرا فسحة وافية لتأكيد نمط الصراع المشبع سخرية ومفارقة مؤلمة(7)، بين شخوص النص بعضهم البعض من جهة، والصراع المحتدم في دخيلة شخصيته المحورية من جهة أخرى.

فإذا توقفنا عند الشخصية المحورية إياها وجدناها مركبة بشكل خاص جدا، ذات بعدين متعارضين لدرجة التقاطع.. إن لم يكن التضاد.

البعد الأول - وهو المتحقق عيانا - يتأكد في الدور الوظيفي الرسمي المُناط بالشخصية كمدير للتعليم في مرفق تربوي ما، لدى إجراء مقابلة تلفزيونية بخصوص الدور الإيجابي / السلبي للستلايت، حيث النمط الإداري السائد في مرافقنا الحكومية.. العناية الفائقة بالمظاهر والشكليات على حساب الإنتاج، واعتماد سبل المراوغة للهرب من مواجهة الحقائق.

هذه الشخصية المسطحة غالبا والمرتبكة أحيانا تضم في سريرتها شخصية المدرس - بعدما مارس التعليم لسنوات خلت - لتنثال تداعياتها مزيجا من الاحتجاج والنقمة، بكلمات ذات دلائل متعددة لا تخلو من الحكمة، كما لو أننا إزاء مقولة «خذوا الحكمة من أفواه المعلمين».

نص «ستلايت».. وقد أوهمنا أنه انعكاس فوتوغرافي مأخوذ من الواقع، هو في حقيقته محاكاة حرصت على إعادة صياغة هذا الواقع فينا، استعانة بأدوات قص بدت سهلة التناول لدى المتلقين عامة، ممتنعة لدى ذوي الاختصاص.. أصحاب الشأن.

قيل سابقا «إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده».. والمناخات فائقة الواقعية في «الستلايت».. آلت إلى سريالية شفيفة تقارب الحدث، دون أن تبتعد عنه لدرجة الإبهام.

حصيلة مثل هذه المعالجة / الرؤية المتضادة مع ذاتها نجد صدى مشابها لها في نص آخر لخلف الحربي هو «صباح الوظيفة» من مجموعته «الضال»، حيث نوهت به الدكتورة نجمة إدريس (.. أسلوب القصة يقترب من السريالية، والتعبيرات ذات الظلال الإيحائية.. تصب في معنى يدور حول.. فراغ الحياة وفقدان القيمة الإنسانية في العلاقات الوظيفية.. خاصة)(8).

المضمون بما نم عنه.. يصلنا عبر لغة حكائية ذات مقدرة تشكيلية على رسم المشاهد الدرامية، وتحديد أطر الشخصيات، ومنحها أبعادا شاعرية، باعتماد تعابير.. تبدو يسيرة التناول معتادة، لكنها - جراء توظيفها في المكان المناسب - توفق لتحقيق غرضها البلاغي، مراهنة على الارتقاء بما هو يومي عادي إلى فني استثنائي ذي نكهة خاصة بخلف الحربي وحده.

بهذا الخصوص يقول الدكتور محمد صالح الشنطي (إن قصة الستلايت ابتداء من العنوان المفارق.. وانتهاء بآخر كلمة.. حيث يتوازى الزلزال النفسي.. مع التفكير المنطقي.. والاختراقات الساخرة التي تعبث بسياق القصة.. توحي برؤية فنية جديدة غير خاضعة لجماليات التقليد في القصة العربية المعاصرة)(9).

من جانبي أخلص إلى أن نص «الستلايت» شأن نصوص أخرى لخلف الحربي، بالكوميديا السوداء التي تخللته إلى جانب طلاوته وتقنيته العالية، أشبه بكائن ذي خفة لا تحتمل.

الهوامش

(1) د. غبريال وهبة - ثلاث أديبات مبدعات - دراسات نقدية - ص 5 - طبعة أولى - 1998م - منشورات «عيون جديدة» القاهرة.

(2) المرجع السابق - ص 43.

(3) من شهادة خطية لفاطمة يوسف العلي.

(4) د. نجمة إدريس - الأجنحة والشمس.. دراسة تحليلية في القصة - ص 138 - طبعة أولى 1998م - منشورات رابطة الأدباء - الكويت.

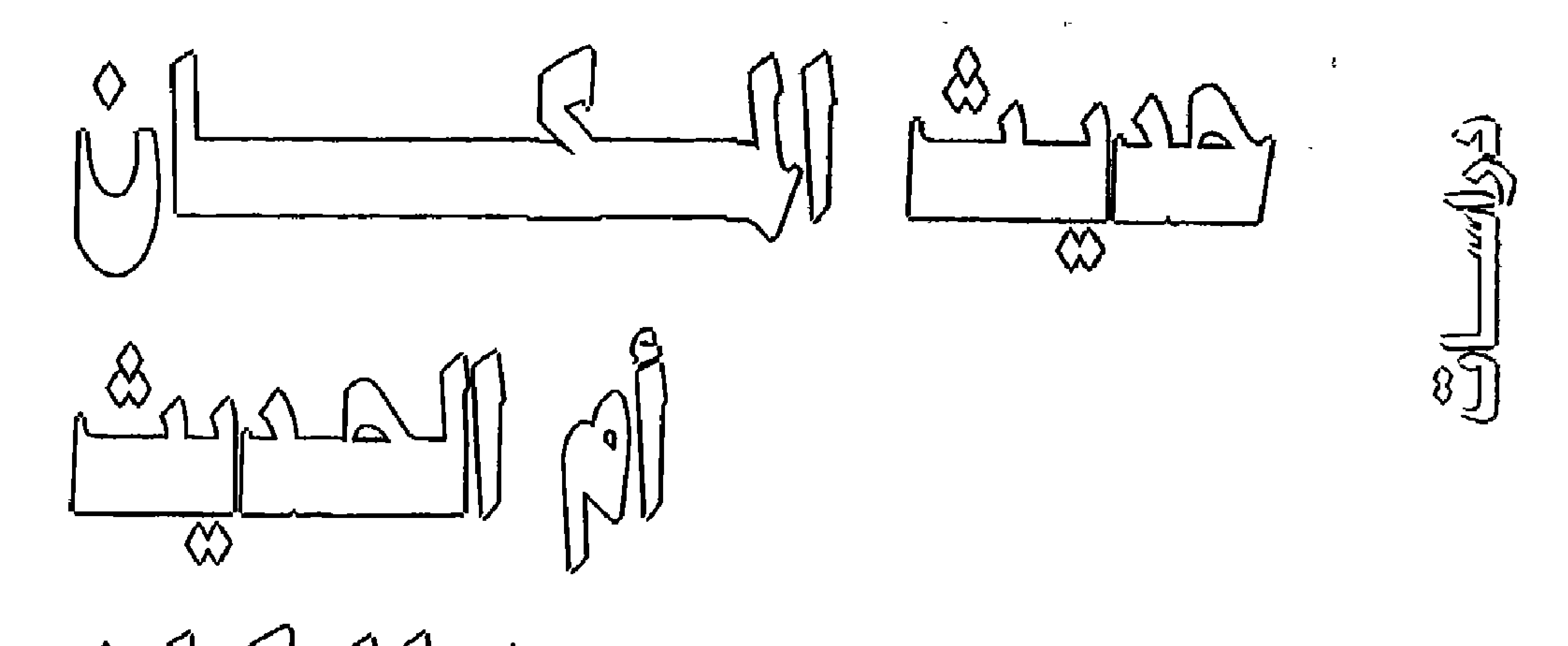
(5) سياق القصة (عامة) يؤكد ما ذهبنا إليه.

(6) مقتطع من كلمة لسعدية مفرح طبعت على الغلاف الأخير للمجموعة القصصية (الضال) - الطبعة الأولى - الكويت 1993م.

(7) يتميز خلف الحربي بالقدرة على توليف المأساوي بالساخر في لحمة النص الواحد.

(8) د. نجمة إدريس - الأجنحة والشمس.. دراسة تحليلية في القصة - ص 138 - طبعة أولى 1998م - منشورات رابطة الأدباء في الكويت.

(9) د. محمد صالح الشنطي - جريدة الرياض السعودية - 23/12/1993م.



● ياسين النصير

-1-

في سياق البحث عن حداثة النص، تبدو الحاجة ماسة إلى فهم جوانب ومكونات جديدة ما كانت متاحة للنظرية النقدية القديمة التعامل بها مع النص. منها جدلية المكان، وهو يستوعب ويسهم في تكوين المفاهيم النقدية الحديثة بعدما كنا نفهمه على أساس أنه الوعاء الذي يحتوي الحدث ضمن سياق زمني معين، ونعني بجدلية المكان هنا تحولاته الزمنية والوظيفية والجمالية، فلم يعد المكان البابلي والفرعوني الآن بمثل ما كان عليه التعامل معه يوم ذاك، سابقا كان يجري توظيفه آنيا لأغراض وأفعال معينة وضمن سياق زمني، في حين أننا نوظفه الآن توظيفا أدبيا وجماليا مغايرا لوظيفته النفعية القديمة.. ومنها إن المتغيرات البلاستيكية داخل بنية المكان تضفي عليه قدما أو معاصرة وفق سياقات جمالية ووظيفية خاصة، مما يعني توليد لغة بصرية جديدة لم تكن بفعل التقنيات الحديثة متاحة في السابق، ثم التباين في المتغيرات الأسلوبية عند التعامل معه أبيا، فلغة الرواية معه غير لغة الشعر، وغيرهما لغة المسرح أو الفن السينمائي. كل هذه وغيرهما جعل من المكان مفردة جديدة في منظور الرؤية النقدية للحداثة لم تكن متاحة للنقاد سابقا لمعالجة حداثة النص.

-2-

الآن لم يعد بمقدورنا تصديق المقولات النقدية القديمة والركون إلى تحليلاتها، خاصة تلك التي تضع النص تحت عباءة المفهوم النقدي مسبقا، دون حياته وتنوعه، ودون التجديد وتطوره.. في حين أن النظرية النقدية الحديثة، وبعد بدء التفكيكية بمعاينة النص من خلال زوايا لم تكن مكتشفة يوم ذاك،

أصبح من الضروري إعادة الاعتبار للعلاقة بين المكان والنص، وفق سياق تبادل التأثير بعد ما كان المكان معطى خارجيا لاحياة فيه، تلك العلاقة التي تكشف باستمرار عن مستويات قول ما كانت مدركة قبل اليوم. فلم يعد النص الحديث يتكلم عن المكان ثم يتخذ الرواية أو القصيدة، ثوبا له، ولم يعد المكان وعاء يستوعب حركة الشخوص ونوايا المؤلف كي يقول كلاما على ألسنتهم فيه. كما لم تعد الشخصية مجرد مبلغ عن موقع المكان «نلتقي في المقهى وأزورك للبيت، وغدا نلتقي في الدائرة، وهيا نذهب للحديقة.. الخ من الأقوال» المتلئة بالخطاب الفردي، بل أصبح الحديث حديث المكان نفسه عندما يحتوي حدثا يستنطقه. للمقهى لغتها الخاصة في النص مختلفة بها عن لغة البيت ولغة الدائرة، فهي مكان عابر مستقر ومتغير. وللسجن لغته الزمنية والمكانية الخاصة به هي جزء من لغة المنع والمخفي والمبهم والممنوع والمسكوت عنه، وللحديقة لغتها التي هي جزء من لغة الإضاءة والنور والخضرة والرياح واللقاءات العابرة، وللشارع لغتها المرتبطة بحركتها وتغيراتها وعموميتها.... الخ فالمكان يشحن اللغة بدلالة ما يقال فيه، لا بدلاله القائل فيه. ويشحن القائل فيه بلغته الخاصة. وهذه التبادلية بين لغتي المتحدث والمكان هي من مفردات النص الحديث، فاللغة التي تقال في هذا المكان أو ذاك تحمل نبرته وشفرته الخاصة، كما أن كل حديث في المكان يضفي على المكان هوية المتحدث. فلكل مكان شفرة لغوية تميزه عن الآخر حتى لو كان يحمل الاسم نفسه... وعلم الجريمة والتحقيق يعتمد باستمرار على المقارنة بين الكلمة والمكان الذي قيلت فيه. وهكذا تجد في لحظة واحدة عدة لغات على لسان شخصية واحدة، عندما تتغير أمكنتها. فلغة النهر غير لغة الصحراءولغة النوم غير لغة اليقظة، ولغة المضيف والديوانية غير لغة المطاعم والصالات.. الخ مع أن هذه اللغات كلها أو بعضها يقال في برهة زمنية محددة. وحتى تلك اللحظات المستدعاة بفعل التداعي والتأويل تمتلك اللغة المقترنة بمكان خصوصيتها في الأداء أي خصوصية المكان الحاوي لها إما عبر تاريخها، أو عبر محتوياتها. فطالما تحسسنا أن الأمكنة تتحدث إلينا أحيانا، ألم يتحدث الجبل إلى موسى، والمهد إلى عيسى، وغار حراء إلى النبي محمد، والقلعة إلى هملت، والبحر إلى هرمان ملفيل، والجدار إلى سارتر والثقب إلى باربوس، والرأس في جواكان موريتا إلى بابلو نيرودا، وموكاندو إلى ماركيز، وجيكور إلى السياب، ونيسابور إلى البياتي، والمحلة إلى غائب طعمة فرمان، والبيت البغدادي العريق إلى فؤاد التكرلي، والنار إلى عبد الملك نوري والعوامة إلى نجيب محفوظ والسد إلى صنع الله إبراهيم، والصحراء إلى محمد خضير، والقلعة إلى محمود جنداري، والغرفة إلى موسى كريدي والضريح إلى خضير عبد الأمير والمغارة إلى زهير

الجزائري والدوبة إلى كريم كاصد والسجن إلى فاضل العزاوي ويوسف الصائغ والجدار إلى محي الدين زنكنه.. الخ؟؟!! وهناك مئات الأمكنة التي تستنطق كتابها، بلغة غير اللغة المفترضة عنها مازلنا نقرأ الكهوف بما تحتويها من لغات، لابما فيها من حجر وصخر ونبات وظلمة. ومازلنا نقرأ البحر بما فيه من ميثيولوجيا وعواصف وأمواج وسفن غارقة وأخرى ناجية وملاحين وصيادين وحيتان ونبات وجزر مختفية وأخرى معلمة وأشرعة تبحث عن مرافئ ومرافئ تبحث عن سفن.. وقد يكون الحديث لها حديثا فيها، فالجسد مكانا له لغة واسعة الدلالة يستنطق صاحبه كلما مر بتجربة، والبعض يكتب روايات وقصص عن الجسد بكل معانيه: الجسد المنتهك والجسد المنتهَك، والجسد الكتلة والجسد التجريد، والجسد التشريح، والجسد اللوحة.. الخ وكل هذه المسميات وغيرها لها لغات عندما توضع في سياق معرفي يفجر مكنوناته المختفية، وحديث النص عن المكان فيها، هو حديث المكان عن نفسه في لحظة دخوله تجربة ما.

ـ 3ـ

ما هي طبيعة حديث المكان؟ قد يبدو السؤال غريبا، لكنه في صلب توجهات هذه المقالة فحديث المكان ينطلق من مفردات خاصة به. منها:

الجمالية التي عليها، وقد تكون هذه الجمالية طبيعية كحال الكهوف والمغارة والمدن القديمة، وقد يكون مضافا إليها بفعل تقنيات الضوء والإنارة.

ومنها اجتماعية المكان، فهو أنثى، يحس وينفعل ويشارك من يشغله ويتضمن أفعالا لاتؤرخ إلا به.

ومنها أن المكان يتحول إلى جسد حي تطوبه باسمك وتتوارثه لأبنائك، وتعلق عليه علاماتك. ويحفظ لك أسرارك. جسد يشبه الشاشة تنعكس عليها أفعالك، فهو ستر لك كي تحتمي به من المحيط، لايقيك أفعال المناخ فقط، بل ويقتنص بقعة من الأرض والسماء معا ليجلسها على الأرض إنه يعيد الخلق الأول، البيت منه لايكون إلا مظلما، فمادام الفضاء مضيئا فأي مكان فيه لايكون إلا مظلما، الناس لوحدهم من اصطنعوا لإضاءة له، في داخله تتعرى كي تتحد معه لأنه يرتديك وترتديه، يلبسك وتلبسه، ومن خلاله تقارن بين أزمنة وأمكنة، وفيه تقرأ سفر أيامك. لذا فهو جسد للحالم وللبقظان، وفي لحظات تحقق الوجود لاتجد فواصل بينك وبينه.

ومنها أن للمكان سجلا وهوية وشخصية وتاريخا وعلاقات ومعارف، أي أن له نغمة شعبية تستوطنه.

في ضوء هذه الأحاديث المتشعبة والكثيرة هل يصلح «حديث» المكان لنص أدبي دون آخر؟

بمعنى هل له في الشعر خصوصية لانجدها في القصة أو المسرحية أو اللوحة التشكيلية؟ ربما يخطر على تفكيرنا المعاصر من أن كل الأمكنة القديمة، ومن خلال تختر

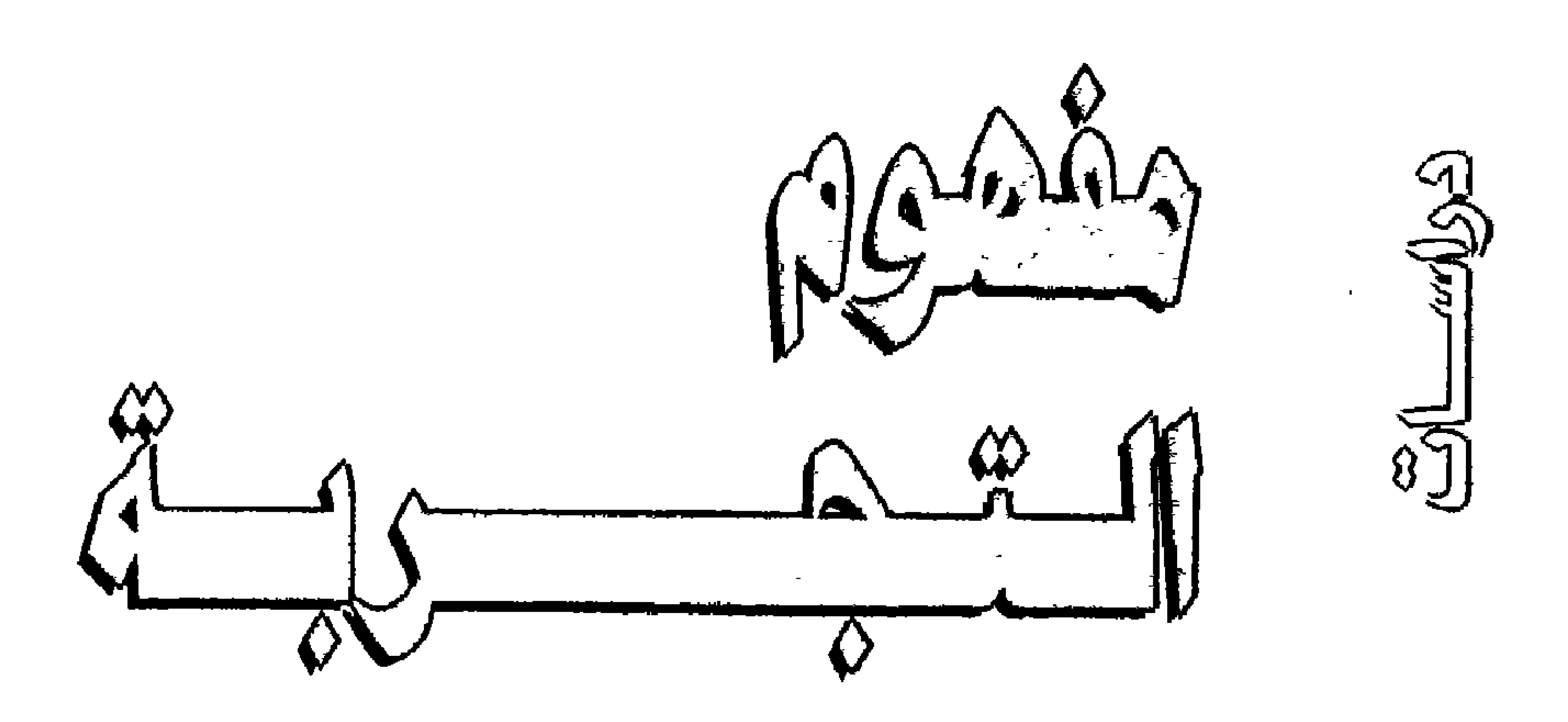
الزمن فيها قادرة إذا ما أجيدت زاوية الرؤية لها أن تمنح النص حداثة، هذا ما فكرت به الحداثة الشعرية الأولى، عندما ركزت على الاستعارة الخارجية لأسماء أماكن وشخصيات من الميثولوجيا الدينية واليونانية. كما هو حاصل في شعر السياب والبياتي فارتبطت عشتار بالمدن القديمة، تموز بالمنح، كلكامش بأوروك. برسفون بالقيود، ياجوج وماجوج بالبحث عما وراء الواقع. هرقل بالقوة، إيكاروس بالحرية. وربما العكس كلما اتصلت الحداثة بما هو يومي ومألوف ومعاش مع تنغيم تراثي معاصر، كانت أقرب إلى تصوراتنا عن التحديث، وهذا ما طورته الحركة الثانية في هذه الحداثة، عندما أغنته بتجارب الشخصيات التاريخية النموذجية تلك التي حملت آراء وأفكار قارة ارتبطت بتطورات، مكانية أو فكرية. كما هو حاصل في شعر أدونيس وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف. فاقترنت غرناطة بعبد الرحمن الداخل، المتنبي بالمعرة، الرشيد ببغداد، الحلاج بالصلب، السهروردي بينسابور، عائشة بالمدينة الحديثة، ابن عربي بالتصوف الحسين بن علي بكر بلاء... السياب بجيكور، .. الخ بمثل هذه الرؤية الحداثوية، تحرك النص من استلهام تراث إلى استعارة التراث، وكان المكان هو والشخصية بطلان في رؤية معاصرة تجد في تلك المتكئات التراثية مادة قول وأسلوب، ولغة، ورؤية. جعلت من النص متحركا في أزمنة عدة، ومن اللغة الشعرية تحولا من مألوف الكلام إلى غريبه، ومن الرؤية عما حولنا إلى تفسير وإدراك ما حدث في عالم الأمس. والذي يقف وراء ذلك كله هو هذا النزوع التحرري والقومي الذي كان يجد في الثوابت مواد قادرة على الحركة. إلا إن هذه النزعة التحريرية في اللغة، وفي الموضوع بقيت حبيسة تصورات سلفية الصورة وسلفية التفكير، بل وأصبحت قائمة على حاجة النص لأن يغير من رؤيته فيجمع في سلة واحدة أزمنة عدة ويعرضها على النقد كما لو كانت بضاعة معاصرة، وهو ما فعلته الحداثة الأوروبية في أول عهدها، وتنقلها الآن الحركة الثالثة في الحداثة ممثلة بقصيدة النثر. في حين أن ممكنات النص العربي فيما لو جعلنا المكان هو الذي يتحدث، بغض النظر عن النوايا المسبقة لايديولوجية المؤلف، لكان في الشعر ما هو أبعد من متطلبات مرحلة ونوايا تأليف وأغراض أيديولوجية آنية، وللأسف ما أن تغادر تلك الإيديولوجية مرابع الطفولة، حتى تشيخ لغتها وتهرم وتشحب الصورة وتموت، ولنتذكر الباقي من حداثة السياب الشعرية وغيره نجدها قصائد عدة وتصورات قليلة. المكان فيها هو المتحدث: قصائد جيكور أمي، النهر والموت، دار الجد، منزل الأقنان، أنشودة المطر، رؤيا فوكاي وغيرها...

ـ 4 ـ

والمسألة التي نحن بصددها هنا، هي أن لا تخطيط مسبق لاختيار

المكان، بل يختار المكان كاتبه. كل الآثار القديمة تستدعي كتابها، الأهرامات - البتراء - بابل - الآثار الرومانية.. الخ وبالطبع يختفي المؤلف وراء المكان، وليس العكس فيستحضر ثقافته، ويغيرها كلما تطلب المكان. هناك في أحشاء التراث يختبئ المؤلف، ويتخذ له موقعا للرؤية، ويغيرها كلما تطلب الموقف زاوية جديدة للرؤية، قد تكون هذه الحال استبصارا حقيقيا لقدرة المكان للتأثير على أدوات السرد، فيغير من موقع الراوي ومن صوت وهوية الشخصية ، وقد تكون تأويلات القارئ هي التي تجعل حديث المكان عن نفسه حديث الشخصية وحديث المواقف، وحديث الأزمنة، ألم نجد مثل هذا في الأديان السماوية!! وقد يكون تاريخ المكان هو الذي يتحدث عندما يوضع في سياق آخر. ماتزال الآثار القديمة فاعلة عندما تستنسخ في بلدان أخرى: الآثار الرومانية القديمة في الشرق مثلا ما أن تراها وتعيشها حتى تستحضر كل ثقافة الرومان وحضارتهم. واللعب كله في هذه المعالجة الشعرية المكانية، ينصب في تغيير أمكنة الراوي والمروي له في النص، وما كان يتاح للراوي والمروي له مثل هذا التغيير لو لم يكن للمكان طاقة تعبيرية تمكن في تنوع سرد المكان عن نفسه. كل الأمكنة الميثيولوجية والتراثية، المقدسة منها وغير المقدسة تتحدث عن نفسها حديثا لم يتلقط الشعراء منه إلا القليل، وهذه الطاقة الروحية الباثة وحدها التي تجعل تلك الأمكنة حية ومستمرة ومرئية. لنتذكر منهجية نور ثوم فراي والجذور الأسطورية الأولى للثقافة التي ترتبط بفصول الطبيعة ورموز الإنسان القديمة. هذه العلاقة بين النص والطبيعة علاقة بنائية، فما يحدث للطبيعة يحدث للحضارة كما نوه شبنغلر، وأعاد صياغتها فراي في النظرية النقدية الأسطورية... هذه الجذور كامنة في المكان مثلما هي في الإنسان والطبيعة واللغة والأقوال الشفهية والمكتوبة، ولذلك عبثا نقول عن هذا الكلام أنه من صنع المؤلف وآخر من صنع القارئ. إلا إذا فرقنا بين كلام من صنع البشر العاديين ، وهو يقترب من كلام الأمكنة الميثيولوجية، ومثل هذا الكلام لا يؤلف بل يعاش. وبين اللغة التي لاعلاقة لها بالتأليف والإبداع. فأي مكان يمتلك حضورا ما في ذاكرة التاريخ، له قدرة على أن يغني النص بكلام مؤلف مضمر فيه سيجد بالضرورة الآن أو في زمن آخر من يستنطقه في نص.

ضمن هذا السياق لحديث المكان لا الحديث عن المكان نفترق عما كانت الحداثة الأولى في الشعر تفعله عندما تستعير مكانا فنجدها تتحدث عنه، من خلال عقل وثقافة مؤلف قرأ شيئا عن هذا المكان أو تصوره تصورا خياليا جديدا. أو استعاره استعارة شعرية فغير من بعض ملامحه لينسجم وسياق النص، وفي كل الأحوال كانت حداثة الشعر الأولى تضع المكان خارج النص لا فيه.



نحو رؤية مكتملة لتجربة الشعر الحديث

د. عقاب بلخير
معهد اللغة والأدب العربي بالمسيلة

مفهوم التجربة

إن التجربة تحمل مفهوما واسعا، فهي جماع صفات مميزة لدى الشاعر، ويمكن من خلال ذلك أن نحصرها في مفهومين:

1 - مفهوم ذاتي خالص.

2 - مفهوم شكلي وأعني المنابع التي يستقي منها الشاعر تجاربه.

يمكن مقابلة كلمة تجربة بـ «السمة»(1) (Le seme) بالنسبة للمفهوم الذاتي، يمكن أن نتكلم - كمثال - عن الشاعر القديم وننعته بأنه صاحب تجربة(2) عندما يظهر ذلك في شعر طرفة بن العبد الذي يمثل شعره الطبيعة العبثية والانكسار الداخلي، هي محض تجربة تتجمع في الذات القائلة، وتتركز في نواة لغوية ثرية تنتج بداية التسمية، إنها انفجار اللاوعي الممتزج بوعيه الحاضر، وقلب لدوال اللغة عن صورتها الأولى، وهي مخاض مستمر لموضوع بعينه أو لمجموعة من المواضيع المتداخلة. هي نواة العالم، وعالم الشكل المتحول، ولبدا من الذات الثرة بآمالها وتطلعاتها. هكذا يكون طرفة شاعر التجربة البكر. أما المفهوم الثاني، فيظهر بوضوح في قصيدة الشعر الحديث على اعتبار أنه بنية معرفية، تظهر مقصوديتها، ومدلولها الغائب كمؤشرين على هويتها.

يقول خليل حاوي معرفا التجربة: «أما التجربة فهي نقيض الرؤيا، مادة ملبدة مغلقة يشترك في معاناتها الناس جميعا، غير أن الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة جلاء مضامينها التي تخفى على

سواه، ويتبع ذلك صفة أخرى يختص بها هي القدرة على التعبير، أي الإفصاح عن المضامين، بصور وإيقاعات تتجسد في صياغات لغوية(3). «أما الفيتوري فيتكلم عن تجربته «في تقديري أن القصيدة العربية أو القصيدة التي أكتبها أنا، يجب أن تكون وثيقة الصلة بالواقع العربي، بالإنسان العربي، بالتاريخ العربي، إنني لا أستطيع أن أكتب قصيدة غير مرتكزة إلى أسس هذه النفس الإجتماعية العامة إلى طموحات الإنسان العربي المعذب إلى قيم إيجابية(4)». يمكن استخراج عدة عناصر من هذين القولين:

١ ـ اشتراك الناس جميعا في التجربة على النقيض من الرؤيا.

٢ ـ بفضل الرؤية يستطيع الشاعر إجلاء مضامينها.

٣ ـ من خلال التعبير يفصح الشاعر عن مضامينها بصور وإيقاعات.

٤ ـ وجوب أن تكون وثيقة الصلة بالواقع العربي والإنسان العربي والتاريخ العربي وتفاعل الشاعر مع هذه النفس الاجتماعية العامة.

وهذا يعني أن هناك معاناة عامة كما اصطلحنا عليه (المقصود اصطلاح الدراسات النقدية السابقة) بمعنى معايشة داخلية وليست خارجية وحسب هذا إذا ارتبطت تلك المعايشة باهتمام الذات وأصبحت تمثل صورتها الخالصة. حينئذ تتجسد صور هذه المعايشة في العمل الإبداعي. والشاعر وحده من يستطيع بما أوتي من رؤية أن يؤسس لميلاد هذه التجربة في هذا العمل.

ومفهوم الرؤية هنا كما عند خليل حاوي، يعني الكيفيات التي نوسع من خلالها التجربة ونستفيد من محصولها في تشكيل القالب الفني الذي يكون مسكنا لها. هكذا تتحول الرؤية إلى وسيلة بيد الشاعر الرائي، ليرى من خلالها المجردات تتشكل في عالم الأسلوب لتحدد كنويات دلالية تقيم علاقات سياقية فيما بينها، وتطرح العالم من خلال ذلك. إنها تلك النظرة الشمولية للواقع والفن معا.

ثم إن تعريف الفيتوري هذا يدل على اختلاف منازع الشعراء في النظرة وليس المفهوم. النظرة التي تحيلنا إلى واقع حاول الشاعر العربي أن يسخر له كل ما لديه من أجل معالجته، بمعنى تأسيس وعي شعري يتناول القضايا المختلفة للواقع والإنسان والتاريخ ويحاول صهر ذلك في ذاته الفاعلة. إنها أسس المنطلق الأول.

لعل هذا الكلام عن التجربة يقتل فطرية الشعر لكن الشعر الحديث انطلق إلى البحث عن وعي خارج لا وعيه. بمعنى مراقبة العمل الشعري (التجربة) ولإخضاعها فبدلا من أن يكون الشاعر متحركا انتقل لأن يكون لا محركا. ومن هنا أصبحت التجربة أكثر وساعة من جهة، والعمل الشعري أكثر مسؤولية في تحديد أبعاد الموضوع من جهة أخرى، رغم أن هذا الشعر نفسه لم يقدم شيئا كثيرا على مستوى الموضوع الذي ظل معتما أكثر مما كان منتظرا منه. فبقي جانب الشكل أكثر تركيزا في

عمل الشاعر وعليه تكاد تنصب تنظيرات الشعراء مهما اختلفت ثقافاتهم أو توجهاتهم الخاصة.

حينئذ كيف نضبط مفهوما لشيء يخضع لحالات خاصة؟

لنحاول بادئ ذي بدء تبين شيء من هذا المفهوم، من خلال تعاريف الأوروبيين للتجربة يقول جورج باطاي (gorgebataille والكلام مأخوذ من كتاب محمد بنيس) «فصل الجذب عن مجالات المعرفة عن الإحساس. وعن الأخلاق، هو ما يرغم على بناء قيم تؤالف في الخارج بين عناصر هذه المجالات على شكل وحدات سلطوية عندما لم يكن الأمر متعلقا بعدم البحث بعيدا، وبالدخول عكس ذلك، في ذات (نا) لنجد فيها ما يفتقد من اليوم الذي انتقدت فيه البناءات. ذات (نا) ليس معناها الذات منفصلة عن العالم بل معناها مكان للتواصل ولتداخل الذات والموضوع(5)».

هذا الكلام يحمل نزعة وجودية تصل إلى مساحات لا يمكن إدراكها. ويرهن عمل الذات بهذه السرحات اللامتناهية، إنها إقامة علاقة داخل العلاقة نفسها. هي شطحات توحد مع (نا) صوفية الإنسان الحديث المحض الخارق للمجالات. وهذا ما رهن مفهوم التجربة في الحداثة الأوروبية، وفق اشتغال فلسفي محض يدل على نوع من الانعزال الداخلي المرتبط بمحض ذات قائله. هو تفسير ذاتي خالص. ولكن هذا لا يعني أن الذات المتحدة بموضوعها لا يوجد لها موضوع سابق أساسا.

ولكن هنا ننتقل إلى التوجه الشعري والمواضيع أو السمات الجديدة التي أصبحت تميز القصيدة الحديثة. إنه تعريف ملتصق بمرجعيته الحديثة.

لقد تناولنا هذا المفهوم لجورج باتاي على اعتباره مفهوما نظريا يلخص حوصلة فكر أدبي بدأت نوازعه تظهر منذ الرمزيين. أما مفهوم التجربة في الكتابة فيتعرض موريس بلانشو mourice blanchot لكلام بعض أعلام الإبداع كملارميه الذي تنتابه حالات خاصة أثناء حضور الرؤية.. حيث لا يرى من خلالها سوى الفراغ الدائر أمام عينيه والفراغ المعرش في صدره.. حيث تصبح اللغة غير مألوفة ويدور مدلول المعنى ليصبح خالصا. لعل ملارميه أكثر الشعراء إحساسا بالحالات التي تنتاب الشاعر، وهو يعيش لحظة الفراغ (الصفاء) حيث تختلط الأشكال والألوان والصفات والمسميات. الوجود واللاوجود، ولا يحضر سوى المعنى الخالص الذي يبدع ذاته ويتحول في دائرة الفراغ إلى وجود آخر.

إن التجربة لا يكفي أن تكون بحثا إنها تدور في كل مكان وتشكل نفسها بنفسها، تبحث عن نفسها عبر كل شيء في الحياة. وبصيرة الفنان النافذة هي التي تطرح هذا.. ألم يقل الجاحظ قديما إن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما

الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير(6).» نعم لقد توصل الجاحظ إلى أن المعاني مطروحة في أشكال مؤطرة، تحمل سيمات معينة، لكن الأديب وحده من له مقدرة الإيجاد الخالق، كيف يترجم العالم الحسي إلى تعبير، التعبير هو أداة التجربة، بدونه تصبح عادية أو تتحدد وفق وصف نعبر عنه غالبا بطرق مختلفة غير الأسلوب. ولما وجد الأسلوب أو أوجده الفنان الخالق أوجد له ضبطا لما في داخله وما لا يستطيع التعبير عنه بدونه.

ولابد للتعبير من تكيف مع الحالات الخاصة للمبدع.. ثم لابد للتجربة من تصور، يكون محكها وضابطها، بوسائل أو تقنيات خاصة، لذلك كان مدار الشعر العالمي كله هو البحث عن طرق جديدة للتعبير لإخراج الألم الدفين فكانت تجربة الألم والإغتراب والحنين.. موضوعات ثرية تعبر عن نقمة دفينة لهذا العالم الموسوم بالضوابط القاتلة والحجر المميت.

وعندما ظهرت الرمزية كانت تبحث عن الشيء غير العادي، عن اللفظة التي تحول الوجود إلى اللاوجود، عن لحظة الصفاء ورعشة المطلق، التوحد مع العالم بفضل تبدلات اللغة، اللغة غير المدركة التي تختلط فيها الحواس(7) لكن التجربة مهما كانت تحمل مثل هذه المضمونات، فهي تختلف من شاعر إلى آخر، هذا يعني أن التجربة:

- تحمل بعدا عاما ويصبح مفهومها في هذا السياق معادلا لمفهوم التوجه.

- تحمل بعدا خاصا ويصبح مفهومها في هذا السياق يعادل مفهوم الرؤية.

لقد اتخذ الشاعر الحديث الشعر كهم وهاجس. ومن خلال تعريفها للشعر نستدل على كلامنا، ولنأخذ قول أنسي الحاج: «إنها الشهوة، شهوة الوصول، شهوة إبقاء الاحتفال مستمرا، شهوة ملء النقص، شهوة إدامة اللحظة. منه زمن معين من الهرب، شهوة الذوبان، الإفلات، التبذير، الانتقام، شهوة القول، شهوة التسلية، الشهوة الجنسية، «الإيروتيكية»، و«الشهوة الميتافيزيقية، شهوة الإنتهاك، شهوة إعادة خلق العالم، شهوة محاكاة الله، شهوة اختراق المرأة، شهوة الإمساك بجذور الأشياء، شهوة قتل الأب، شهوة السيادة، شهوة الجمال.. أساليب كثيرة للكتابة(8)» نستدل من هذا الكلام (على الأقل كتعريف متفرد) أن:

- الشعر شهوة.

- يتضمن كل المدلولات الكلية للحياة.

يمكن أن نصنف كل ما قاله أنسي الحاج في خانة البحث المطلق، هذا يبين اختلاف الشعراء في منازعهم تجاربهم، بعد أن انفتحت القصيدة على مصراعيها، وفتح مجال الخرق للنظام الأول، آفاقا جديدة لهذا الشعر، وكأن عقال البيت القديم كان ينتظر منه أن ينفك حتى تتحول الأشياء إلى طبيعة مخالفة وصورة لا متآلفة، والواقع أنه يمكن لنا تبرير هذا الفعل بـ:

ـ التعطش الإبداعي للشاعر الحديث أن ينحل من عقدة النظام.

الرغبة في البحث عن مساحات للتعبير.. بفعل الظروف الجديدة كما تقول نازك(9) لكن مهما يكن فأنا لا أستطيع تصنيف تجارب الشعراء، ولو أقمنا جردا لمجموعة منهم، في دواوينهم ـ على سبيل المثال، لوجدنا الأمر أدعى للمفاجأة. إذن نجد عند الشاعر الواحد منزعا معينا يؤثر في تجربته. ولا يمكن ضبط هذا المنزع الشعري في اتجاه أو مدرسة بالمعنى الذي يؤسس موقفا شعريا محددا. الهم عند الشعراء يكاد يكون واحدا. وكل المصطلحات الشعرية واحدة. لكن إذا انتقلنا إلى طريقة التعبير والجانب الشكلي أصبح الأمر أشد اختلافا.

هنا تقام معادلة القلب: الشكل = الرؤية + الفن

الرؤية = الشكل + الفن

الفن = الرؤية + الشكل

لا نجد إلا الفن الذي تقام معادلته وفق ترتيب متدرج ويشكل تاريخية حافلة بالنظريات التي تعرف الفن وتمثل حصيلة ثرية من سنين العطاء.

غير أن مقولة الشكل والرؤية لا تنطرح كفلسفة فن بل كأدوات لهذا الفن والفنان هو الذي يحرك مكان اللغة (على الصعيد الأدبي) ليخرج فنا متجددا.

إن الرؤية تعني تلك النظرة الشمولية للعالم والحياة والمجتمع واختيار الشكل والتعبير هو الذي يضبطها، يقول غالي شكري: «غير أن هذه الرؤيا، تتضمن الاتجاه التعبيري للتجربة، ضمن ما تحمله من اتجاهات، بل ربما كان التعبير في ذاته تجربة واتجاها(10)».

هكذا اتخذ شاعر كخليل حاوي الرمز الديني (سدوم.اليعازر..) والرمز التراثي (السندباد، البحار والدرويش) ليعبر من خلال ذلك عن تجربة ذات منظور (رؤية) شمولي للواقع العربي واللبناني خاصة الذي ألف التكاسل والتقاعس. واستسلم للجمود والتبعية، فكان لزاما أن يتحرر بأن يفقد صورته الأولى ينحرق بالنار التي تطهّر الجميع كما قال إليوت قبله(11).

هكذا وجد في الانبعاث والبطل القادم والناصري، ملاذا للخلاص، رغم أن هذه التجربة الحضارية بقيت تفتقد لفاعليتها من جهة وظيفة الشعر التي تكلمت عنهـا في المدخل وأن القصيدة يجب أن تطرح في بدائلها وتخلص نفسها من عقدة استسلامها وتبعيتها.

إذا كانت تجربة الموت والانبعاث والصراع الحضاري الذي يربط بينهما ماثلة عند خليل حاوي بدءا من ديوانه (نهر الرماد) إلى (بيادر الجوع)، فإن تجربة الوجودية والتأزم التاريخي ماثلة عند صلاح عبدالصبور. وتجربة الأرض ـ الثورة متجسدة في شعر محمود درويش، والتمزق السياسي والمنفى والغربة الداخلية عند البياتي. وتجربة تدميرية داخلية عند أدونيس.. وكل شاعر يعرض تجربته بالشكل الذي يراه (الرؤية) ويحاول أن يراه. ولا يفلح إلا في تجارب قليلة. (وللدرس

المعمق أن يكشف ذلك).

إن التجربة كما سبق ذكره هي إرهاص عام انتقلت من مجال اللاوعي الداخلي لتتحد بالعالم. وتصبح لها رؤيتها الخاصة، التي تشكل روحها. هكذا انتقل الشعر إلى مساحة المعنى الخالص، حيث يجعل الشاعر نفسه محك الصراع والمبشر بالبطل المنقذ أو الإنسان الكامل، أو التحول التام عن المسار للواقع العربي وتصبح الأسطورة والتراث والرموز التاريخية مدار هذه التجارب وسداها الحقيقي أو أسطورة الإنسان الفرد(12) الذي يقلب حدود الواقع ليخلق أسطورته هو.

إن القصيدة العربية الحديثة (على الأقل عند ممثليها الذين يعيشون معنا) تحاول ما وسعتها المحاولة أن تخلق وضعا شعريا معينا يكون الشاعر مداره، يخلق ذاته من خلاله لتتحد مع الذوات الأخرى، يبحث عن طريق هذه اللغة التي تنخلق في عالمه المتكامل، وهو وإن حاول ذلك، يظل يبحث عن الخلاص، البحث عن القصيدة المنقذة. هنا تصطدم التجربة مع نفسها. هل إنها هي التي تخون الشاعر، أم أن الشاعر هو الذي يخونها؟ إذا انتقلنا إلى الجانب الذاتي الخالص، يكون الشاعر حينذاك منفعلا بوضع أو موقف خاص به قد يكون واعيا له، نظرا التحول العمل الإبداعي نفسه إلى المجال المعرفي الذي يراقب فيه الشاعر تجاربه. لكن والأمر هكذا نقف دوما عند خصوصية العمل الإبداعي نفسه، ومقصودية الشاعر منه. هل يقصد ما يقول وهل يعي أتم الوعي لما يقول؟

لهذا السؤال مسألتان:

الأولى: كما يقول صاحب «نظرية الأدب»، «ونحن لا نستغني إلا - بجملة معترضة - عن الرأي القائل إن القصيدة تجربة للكاتب في أي وقت من حياته. بعد إبداعه لها، أي حين يعيد قراءتها فحينئذ من الواضح أنه يغدو بكل بساطة قارئا من قراء هذا العمل ويكون عرضة للأخطاء ولسوء تفسير عمله الخاص، كأي قارئ آخر تقريبا، ويمكن جمع أمثلة عديدة عن الأخطاء الفاحشة في تفسير الكتاب لأعمالهم(13)».

والثانية يرى أن القصيدة نفسها لا تحقق ما يريده الكاتب منها بالضبط إذ «العمل الفني المنجز، قد يكون دون المستوى المطلوب أو منحرفا عنه(14)» وهذا الكلام لا يتطلب تعليقا.

أما إذا انتقلنا إلى فكرة الوعي، فإلى أي حد يمكن للشاعر أن يراقب نتاجه؟ من المؤكد أن النقد نفسه لا يحدد المبدع من خلال أدبه، هكذا فإن الإبداع الشعري يظل:

- خاصا جدا.

- يبحث له عن مسكن منظورا له من خلال رؤية ما.

لقد حاول الشاعر الحديث أن يأخذ مسؤولية كبرى، إذ جعل نفسه محك الإبداع دون مشاركة عمل الناقد الذي غالبا ما يقتصر على انتمائه لمؤسسته الأكاديمية. وأصبح:

النقد = الإبداع

الإبداع = الشعر + النثر

الكتابة = الشعر + النثر + النقد.

هذا القلب الرهيب يجعل التجربة مطلقة لا تتحدد والمدار هنا هو، هل يكمن في تحديد موضوعات وضبطها للكتابة، هل الواقع هو الذي ينشئ هذه الاهتمامات الشعرية، أم المسألة تتحدد وفق الشاعر نفسه وثقافته؟

إن تجارب شعرائنا ماتزال بعيدة تماما عن خرق حجب الواقع لسبب واحد، هو أن القصيدة نفسها لم تخلق لها وضعا خاصا داخل المؤسسة، ما هي طبيعة القارئ؟ ما هو دوره؟ إن القارئ يعتبر مدار التجربة هذه، التي تقدم إليه، وهي وإن عبرت (التجربة) عن مقاصد الكاتب أم لم تعبر تكون إنتاجا لمستويات معرفية ثرية. إذ القارئ هو الذي يخلق منها لغته الجدية التي تصبح معاملة وممارسة ثرية وحية. هنا نقع على التصادم المعرفي للقصيدة، وبحثها عن قارئها ودور المؤسسة في خلق هذا التفاعل الواجب.

كيف أقرأ القصيدة؟ السؤال عن الكيفية يختلف عن مفهوم القراءة، كمنظور خارجي، لأننا لو رعينا هذا الجانب، نجد أن القارئ الجيد قد يفقد هذه الدرجة ويتحدر إلى درجة حسن أو ضعيف في حال قراءة ثانية أو ثالثة لنفس العمل. «إما لأنه نضج إدراكه العقلي أو لأنه ضعف لظروف عارضة كالتعب أو القلق أو التشويش(15)» كما أن القصيدة نفسها لا يمكن أن يقرأها قارئ بمعنى (دراسة) إلا إذا كانت تجربته هي تجربة القصيدة نفسها، وانطلاقا من هذا تتعدد القراءات للنص الواحد.

ونصل من خلال ذلك إلى فراغ كبير، يجعلنا لا نكاد نضبط حدود النص أو مجال قراءته على الأقل.

ثم لأن النص نفسه متعدد سيما وأن تجربة الشعر الحديث، انفتحت على مساحات الرؤية الممتدة وخرقت مجال الفهم المباشر أو التذوق الآني (استلطاف معنى، أو صياغة أو مفردة) وأصبح القارئ نفسه مطالبا بوعيه أو بلا وعيه أن ينتقل من ثقافة الآن إلى ثقافة الاستشراف من كسل القراءة إلى جدها.

لكن ما نشير إليه هو العائق الأكبر الذي يقف أمام القارئ والمبدع على السواء هو هوة التباعد بين النقد والإبداع نفسه، رغم أنه يأخذ هذه المفاهيم (رؤية، تجربة..) يظهر النقد براعة كبيرة في محاولة ضبطها، رغم أنه يأخذ هذه المفاهيم من العمل الأدبي نفسه، ينطلق من النقد ليعرف رؤيته المحضة الخالصة (سنتناول فيما بعد علاقة النقد بالكتابة)، فتكون مدار اهتمامه وتنظيره الآني بدل أن يكون هو مدار نفسه هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن هذا التنظير الذي في ذهن الشاعر يبتعد كثيرا عن أن يشمل القصيدة وتكون محصلة منطقية لهذه الرؤية التي أعدها لها. وهكذا، لا تقدم القصيدة كل ما أراد الشاعر قوله، معنى هذا أن التفرد المحض للإبداع يبقى خالصا ومشتركا بين كل شعراء العصور المختلفة.

ثم يأتي القارئ في المستوى الأخير، وأعني القارئ (العادي) ليحاول أن يتجاوز كل هذه المفاهيم

ويقارب النص هل انطلاقا من هذا على القارئ أن يكون دارسا كي يفهم ما يكتب أم يكفي أن يتناول هذا النص بهذه الصورة أو يعرف عنه، كما هو ظاهر في وقتنا هذا؟

إن الأمر يتعلق بتوجيه المبدع نفسه لتجاربه، كي يؤثر في النقد، والنقد يؤثر في المبدع والمبدع يؤثر في القارئ والقارئ يفهم ما يكتب له.

المسألة تتعلق بعلاقة المبدع بالمؤسسة وفهم الوظيفة الخاصة للأدب في المحل المعين، مهما كان المطلب عالميا. وهذا يتطلب فهما عاما لمسار دوال اللغة، إعادة تحويلها عبر سياقاتها وإسكانها في النصوص الشعرية الحديثة، سأتناول في هذا المساق تحديد العلاقة الوطيدة بين الكاتب والقارئ(16)، كيف يتوجب على القارئ أن يقرأ. محددا من خلال ذلك طبيعة العمل الأدبي نفسه.

تقوم الدوال بتكسير البنية الداخلية للكاتب من أجل إحداث توازن مستساغ يكتفي بنفسه ولا يقدم حقيقة بعينها، ولكنه يطرح من خلال المتخيل والمحتمل حلولا، تتناول الوضع البشري في داخل بنيته المؤطرة. إنه يفتت البنية الاجتماعية ليخلق تاريخا مغايرا للتاريخ المألوف، وهو من خلال ذلك إنما يؤرخ لنفسه في غمار بحثها عن التعادل، وهذا ما يجعل اللغة ذاتا ثورية تامة، تحاول تفتيت اللغة المترسبة في الذاكرة لخلق لغة مطعمة بالدلالة، غنية بإيحاءات جديدة، وبناءة في الوقت نفسه، إن الكاتب يشكل نحوه انطلاقا من رؤيته الخاصة، والقارئ يعيد تشكيل نص جديد عن طريق عملية الاختزال.

إن الاختزال هو إعادة تشكيل النص وفق تصور مفهومي يعيد صياغته وتحديد مركزه المحول، بمعنى الوقوف عند الجملة التي تشكل دلائلية النص. وهو ما كان معروفا عندنا في النقد القديم (الكلاسيكي) بالجملة الرئيسية أو ما يشبه ذلك، لكن عندما نجيد تحويل المفهوم السابق لتحديد النص، نكشف أن هذه الفكرة الرئيسية تمثل اختزالا لجمل مختلفة على مستوى الوحدة ثم على مستوى النص كله، ومن خلالها يمكن اشتقاق جمل مولدة.. بحيث يكون لنا نص جديد، ولكنه نص مضموني (مفهومي) يشكل فيه فعل القراءة العامل الرئيسي.

هكذا نكون أمام محولات أساسية في النص نستخرجها انطلاقا من مواقع مناسبة، نتخذها مبدأ أساسيا في القراءة، وعندما يتم تحديد هذه الركائز، نخلق نحوا جديدا للنص ونقع على التوليدات المختلفة التي يلعب بها النص دون أن يظهر انكشافه.

هكذا يكون فعل القراءة كشفا وليس تحليلا، وعندما يتحقق هذا الكشف، تأتي عملية التأويل، بمعنى محاولة البحث عن المعنى الثالث، وتفسير هذه الترابطات المختلفة من أجل اختزال النص وتحديد ترابطاته نفسها. فمستوى فهمنا لا يعيد الجملة المسموعة كما هي (وحتى المكتوبة) يعطي لها مفهوما خاصا، بحسب طريقة الجملة في التبليغ

وحتى طبيعتها نفسها، سواء أكانت: سؤالا أو استفسارا، وصفا أو مفهوما تعاد صياغتها بجملة متوافقة معها، تصبح جوابا أو رأيا خاصا، ومن خلال هذا المفهوم تولد الجملة الأولى جملا أخرى، تصبح جملا متضمنة، وهكذا يخلق النص الأدبي مفهوما له، انطلاقا من القارئ الذي يسقط عليه تجاربه وخبراته.. وحتى رأيه المحض وعندئذ ينتج المعنى، الذي ينتج بدوره الفعل الثقافي، فهناك القارئ الخاص والقارئ اللامعين، أي المحتمل الذي يتفاعل مع النص بمستوى ثقافي معين، وينتج موقفا منه على اعتبار الثقافة الإنسانية المتنوعة.

إذاً فإن النص كشف يظل ساكنا، يتحرك ويتفاعل عندما يصبح نتاجا، ولكنه يتخذ موقعا محصنا، ومحتملا، وهذا ما يحقق أدبيته التي تمنع عنه صفة الاستهلاك، لتجعل منه أداة متجددة. فالنص يقوم بعلاقة إنتاجية مع قارئه وينتج من خلاله مفاهيم جديدة تؤثر داخل المؤسسة.

ويبقى البحث دائما عن القارئ المميز الذي يستطيع وحده أن يحول مفاهيم النص (خطاباته) إلى نصوص جديدة، على اعتبار أن النص الحديث يشكل نظرية قائمة في المعرفة، ومن هنا تتعدد مستويات القراء، وكل واحد من هؤلاء يشكل موقفا ينتج أفعالا ثقافية متنوعة تثري المؤسسة وترسخ أنماطا مختلفة للتفكير والحكم وإبداء المواقف.

الهوامش

1 - السمة (معنم) تتعالق، بخصوصيات معانم أخرى تتضاعف من خلال المعنم الأول، أما اللكسيم (اللفظم) فيتعلق بالجانب المفهومي وبالخطاب أساسا، ويتعالق بخصوصيات لفظمات أخرى أنظر:

A.J.grimas:semantique structurale, press universitaire de france, Parais, 1989. p 27.

2 - وردت في اللسان مادة «جرب» رجل مجرّب: قد بلي ما عنده، ومجرِّب: قد عرف الأمور وجربها.. المجرّب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 1، ص 162.

أما في معجم لاروس فتعني: المعرفة العملية والتي تأتي بعد تمرّس طويل من الملاحظة (العلمية).

3 - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص 282.

4 - المرجع نفسه، ص 328.

5 - George Bataille: l'experience interieure. coll. Gallimard. Paris. n 23.1986 p. 21.

عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وربدالاتها، ص 238.

6 - الجاحظ (أبوعثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، ج الثالث، دار المعارف، مصر، (دت) ص 132.

7 - لقد بات الشاعر الرمزي كما

قاله بودلير فكاك رموز والمعبر عن «التشابه الدائم» والواجد في مختلف الفنون تعابير مماثلة للطبيعة الحاوية كل ما تحسه الكائنات البشرية» ينظر: هنري زغيب، الأدب الرمزي، ترجمة: هنري زغيب. منشورات عويدات. بيروت. باريس.
ط الأولى. 1981، ص 13.

8 - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث. ص 317-318.

9 - ينظر إلى الفصل الأول. ص 15 وما بعدها.

10 - غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين. ص 77.

11 - يوظف إليوت فكرة التطهير تأثرا بدانتي في «الكوميديا الإلهية» يقول في نهاية قصيدة اليباب واصفا حال تيريزياس الذي سقط في القحط الحضاري، كشأن الآخرين وتوجب عليه أن يتطهر بمعنى يعود إلى قيم الفضيلة، ولا يتم هذا إلا بالنار التي هي رمز الخلاص» كما نجد ذلك عند دانتي:

من أجل هذا الصلاح
الذي يقودك إلى أعلى درج في السلم
أرجو أن تذكر آلامي في الوقت المناسب
ثم غاص مرة أخرى في النيران التي تطهر الجميع.

ينظر: فائق متى: إليوت. دار المعارف. القاهرة 1966 ص 148.

12 - نجد شارل مورون يتكلم عن أسطورة الكاتب حيث إن «كل صورة مجازية لا تحيا إلا نسبة إلى صورة مجازية أو صور مجازية أخرى، تترابط لتؤلف لحمة مستمرة تميز شخصية الكاتب اللاشعورية، واستمرار الشبكات الترابطية يوحي بدوام الصراعات الباطنية المندمجة ببنية الكاتب الفعلية. هذه (الحالات الدرامية الباطنية) الدائمة التي يمكن التعرف عليها تؤلف ما يسميه شارل مورون الأسطورة الشخصية» انظر: جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط الأولى 1982 ص 53.

13 - رونيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي ص 155.

14 - المرجع نفسه ص 155.

15 - المرجع نفسه ص 153.

16 - يقول آيزر: «لكل من الكاتب والقارئ مساهمته في لعبة الخيال هذه.. والتي لا يمكن أن تكون إذا افترض النص أنه أكبر من أن يكون مجرد دقائق لعبة، إن القراءة لن تحقق متعتها إلا إذا دخلت العملية الإبداعية في غمار اللعبة. ووهبنا النص فرصة لوضع كامل سلوكاتنا (خبراتنا) تحت الاختبار».

wolfgang iser, l'acte de lec- – teure, theorie de l'effet esthetique.ed.pierre mardaga, bruxelles, 1976. p. 198 - 199.

التجريب في المسرح الاحتفالي واستلهامه لمسرح القسوة

• د. سعيد كريمي/المغرب

١ ـ التمهيد

يعد المسرح الاحتفالي من أبرز التوجهات المسرحية ـ ولو أن عبد الكريم برشيد يرفض هذه التسمية(١) ـ المغربية والعربية التي حاولت تأسيس مشروع مسرحي عربي الأصل وإنساني الانتماء.

وإذا كانت جل محاولات المسرحيين العرب، أمثال توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، وعز الدين المدني، وسعد الله ونوس... في البحث عن قالب مسرحي عربي شابها نوع من التعميم والإسقاط والغموض.. أو الاقتصار في البحث عن جانب، وإهمال جوانب أخرى، أو اعتماد الاجتهاد الفردي في طرح التصورات، فإن أهم ما يميز المسرح الاحتفالي هو نزوعه نحو العمل الجماعي المتكامل.

من هنا، صرنا نتحدث عن جماعة المسرح الاحتفالي ـ رغم أن برشيد يستأثر بالزعامة في كل شيء ـ التي تضم بين صفوفها مؤلفين ونقادا، كبرشيد، وعبد الرحمن بن زيدان، ومحمد قيسامي، ورضوان حداود، ومخرجين كالطيب الصديقي، وفريد بن مبارك، ومحمد بلهيسي، ومحمد الباتولي، وممثلين، كثريا جبران، ومصطفى سلمات، وباحثين مسرحيين وصحفيين كمحمد أديب السلاوي...(*)

وهذا يعني، أن المشروع الاحتفالي يطمح إلى «الشمولية»، إذ ينطلق من تأليف النصوص الدرامية وإخراجها ونقدها ليصل بعد ذلك إلى فعل التنظير. وفي جل النصوص المسرحية والبيانات التي تصدرها جماعة المسرح الاحتفالي، نجد هناك مجموعة من الثوابت والمتغيرات، والتقليعات الجمالية والمعرفية التي تشي بوعيها الضمني والصريح بأهمية التجريب في الوصول إلى صيغة مسرحية مغربية / عربية متميزة.

وقد لعبت الاحتفالية دورا طلائعيا في تفعيل حركية المسرح المغربي، وتطعيم الساحة الثقافية العربية بأعمال أثارت شهية النقاد والمهتمين في تفكيك شعريتها ومحاولة مقاربتها بمناهج وتصورات متباينة ومختلفة.

ويعتبر التراث المغربي/ العربي/ الإسلامي من أهم المرجعيات التي يستند عليها المسرح الاحتفالي في بناء مشروعه، إضافة إلى الريبرتوار المسرحي العالمي. ويبدو أن مسرح القسوة كان له حضور كبير في لفت انتباه الاحتفاليين إلى مجموعة من

القضايا التي عملوا على إدراجها في كتاباتهم النظرية والإبداعية. فما هي الاحتفالية؟ وما هو المسرح الاحتفالي؟ وأين يتجسد الحضور الأرطي في هذا المسرح؟ وإلى أي حد استطاعت الاحتفالية اختراق آفاق التجريب المسرحي في بلورة مشروعها النظري؟

2 ـ الاحتفالية والمسرح الاحتفالي وهاجس إعادة التأسيس:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن احتفل: «.... اجتمع... وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا. وعنده حفل من الناس أي جمع. وهو في الأصل مصدر. والحفل الجمع، والمحفل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا. ومحفل القوم ومحتفلهم: مجتمعهم»(2).

ومن المؤكد أن مصطلح «حفل»، و«احتفال» من المصطلحات المتداولة والموشومة في الذاكرة الشعبية، وهي ترتبط بإحياء بعض المناسبات عن طريق تنظيم بعض الفرجات والطقوس، سواء تعلق الأمر بأعياد دينية، أو أعراس، أو «ختانات»، أو مواسم...

من هنا، جاء اختيار جماعة برشيد للاحتفالية كتسمية للمسرح «البديل» الذي تسعى إلى وضع لبناته الأساسية، غير أنه يجب التفريق بين المسرح الاحتفالي والاحتفال الذي هو «شكل من أشكال التعبير الإنساني، إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض. ومن هنا كان ديوانا ناطقا متحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ. إنه تعبير أبدي وتلقائي... ومن هنا أمكن تعريف الاحتفال بأنه في حقيقته وجوهره. تعبير جماعي عن حس جماعي. إنه تعبير يضطلع به (الكل) للتعبير عن قضايا (الكل)»(3).

وبالفعل، فإن هذا الأمر يمكن تأصيله مع أعياد «ديونيزوس» التي هي كذلك احتفالات ما دامت مستمدة من وجدان الشعب اليوناني، ومعبرة بشكل تلقائي عن معتقداته وانشغالاته وتطلعاته، كما أن الأسواق العربية ـ عكاظ كنموذج ـ كانت أماكن للقاء والاحتفال. واستمر هذا التقليد إلى يومنا هذا. ولا أدل على ذلك ما نشاهده بجامع «الفنا» بمراكش، وساحة «القليعة» بفاس... وفي بعض المواسم التي تكون فضاء مفتوحا ومؤتمرات شعبية للاحتفال والتمسرح كموسم الخطوبة بإملشيل...

ويمكن أن نسحب صفة «الاحتفالية» على جميع الإنتاجات الإبداعية والفنية، و«شيء مؤكد، أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنها أعم وأشمل منه، فهي الأصل والكل. أما المسرح الاحتفالي، فهو الفرع والتجلي. إنه فعالية فكرية وفنية تستند إلى التصور الاحتفالي. هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة.. فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معا حتى تصبح فنا وأخلاقا

في نفس الآن»(4).

إن المسرح الاحتفالي إذن هو محاولة لإعادة تأسيس مسرح عربي متميز يدور في فلك الاحتفالية بما هي نتاج عارم فكري، و«فلسفي»، وأدبي، فني، وإبداعي... ولعل أهم ماتمخض عن هذه المحاولة، هو إعادة إنتاج جملة من الأسئلة «المستفزة»، والمقلقة بشأن هوية المسرح العربي وحقيقته، وترتب عن ذلك، إعادة النظر في مجموعة من المسلمات والبديهيات التي أعقبت المحاولات التأسيسية الأولى التي قام بها الرواد المشارقة من قبل «قباني»، و«فاطمة رشدي»... إلخ.

إن المسرح بمفهومه العام باعتباره احتفالا وعيدا جماعيا، ليس حكرا على شعب دون آخر، أو أمة دون أخرى، وإنما هو نشاط يخترق حدود الزمان والمكان، ولعل هذا ما دفع برشيد إلى القول: «لقد خدعونا عندما قالوا: المسرح في أصله يوناني المولد والنشأة، لأن الحقيقة غير هذا، المسرح نشاط يومي يكون دائما وأبدا حيث يكون الأحياء. إنه عيد الذين يعيشون ويحيون مع بعضهم فتتولد بينهم قضايا عامة وإحساسات جماعية يصبح التعبير عنها حاجة أساسية .... وبذلك تتولد اللغة الأم ... هذه اللغة /الأم هي المسرح. على ضوء هذا المدخل يمكن أن نقول إن المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي... هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي»(5).

وهذا الكلام لا يمكن أن نأخذه على عواهنه، صحيح أن مسألة تميز «المسرح» العربي واردة بالقوة والفعل من منطلق أن لكل مجتمع خصوصياته السوسيوثقافية. إلا أن هذا لا يعني البتة في نظرنا بأن المسرح العربي - إذا سلمنا بوجوده الانطولوجي - لا يشبه إلا نفسه. بل بالعكس، إذ إن كل المسارح العربية بما في ذلك المسرح الاحتفالي مدينة في وجودها وكينونتها للمسرح الغربي.

ويمكن أن نجد قواسم مشتركة بين احتفالاتنا وطقوسنا الشعبية، وبين احتفالات الغرب وطقوسه، ذلك أن كل فعل ثقافي وحضاري عندما يبرز إلى الوجود يصبح ملكا مشاعا للإنسانية جمعاء، على أن الغرب استطاع أن يراكم مجموعة من التجارب المسرحية قبل أن تنضج ويتم التقعيد لها مع «أرسطو» بخلاف المسرح العربي الذي ما زال يبحث عن ذاته، ويصارع قيود الآخر الذي كبلته ولم يستطع التخلص منها.

وفي اعتقادنا أن المد الحضاري الغربي موجود في كل مظهر من مظاهر حياتنا شئنا أم أبينا، لذلك يجب أن نعيد النظر في تعاملنا مع كل ما هو «أجنبي»، ونقبل بشروط العيش بوعي نقدي في العالم الحالي/ القرية الصغيرة رغم أننا لسنا في موقع قوة.

ولعل الظروف والملابسات والسياق السياسي والثقافي الذي كانت من إفرازاته ولادة المسرح الاحتفالي - والذي تميز على الخصوص بنكسة المد القومي العربي عقب هزيمة 67، وتنامي المد اليساري

الثوري - هو ما يبرر حرص الاحتفاليين على التشبث بكل ما يمت بصلة إلى العروبة، يقول عبد الكريم برشيد: «لقد كانت الاحتفالية دائما - وسوف تبقى - عربية اللسان والوجدان، وإنسانية القضايا والاهتمامات والذاكرة. من هنا جاء التعامل معها جديدا، لأنها تنبع من داخل المسرح»(6).

وفي معرض رد برشيد على ادعاءات الدارسين المستشرقين بشأن الاحتفالات المسرحية العربية، ونعتها بأنها لا تعدو كونها أشكالا ما قبل مسرحية يقول: «إن المسرح العربي لم يكن له وجود، هكذا زعموا في المركز، وهكذا رددنا بعدهم. مسرحنا هو ما قبل المسرح، وفلسفتنا هي ما قبل الفلسفة، ومنطقنا هو ما قبل المنطق. وذلك، لأنه حتى تكون تلك التظاهرات الشعبية مسرحا حقا، فلا بد أن تكون هي المسرح الغربي ... أي تخريف هذا إن المسرح العربي ذات مستقلة. إنه معطى أنطولوجي لا يمكن أن يشبه إلا ذاته. وبهذا فلا يصح أن نخلط بين شيئين. إن هذا المسرح - كذات وكينونة - لم نستورده من الغرب، وأن ما أخذناه عن أوربا هو مجموعة من التقنيات المختلفة»(7).

تقدم الاحتفالية فهما خاصا بالمسرح الذي لا يرتبط في تصورها فقط بالمقاييس الغربية والقالب الأرسطي، وإنما يتجاوز كل ذلك ليشمل الاحتفالات بشتى تلاوينها وتمظهراتها.

إن الاحتفال إذن هو الوجه الآخر للمسرح، ومن ثم، فإن الاختلاف بينهما يبقى اصطلاحيا محضا، كما أن «الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع»(8).

وعليه، فإن الاحتفالية كاتجاه مسرحي يمكن اعتبارها «مدرسة» في الحياة بالنظر إلى رؤيتها المتطلعة إلى «الشمولية»، فهي لا تنظر إلى المسرح من حيث هو شكل فني فحسب، بل تروم من خلاله وضع تصور عام يتجاوز ما هو تقني وجمالي، ليعانق ما هو معرفي وفكري و«فلسفي». إلا أن هذا لا يسوغ لنا القول إن الاحتفالية «مذهب»، أو عقيدة، لأن برشيد يرفض هذا الطرح، وينتقد مختلف المذاهب الفكرية التي تحولت إلى عقائد - خاصة الماركسية - لأن من شأن ذلك خلق نوع من التعصب والتطرف، والطوباوية في معالجة الأمور. «.. فالاحتفالية إذن ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط، إنها ظاهرة اجتماعية فنية، يمكن أن يستفيد منها عالم الاجتماع والأنتروبولوجي، كما يمكن أن يستفيد منها الشاعر والقصاص والمؤرخ والسياسي وغيره.. فهي ليست مجرد شكل إبداعي يملك تقنيات وقواعد فنية، بل هي تصور للحياة والإنسان»(9).

وهذا ما جعل من المسرح الاحتفالي مشروعا مفتوحا، إذ إن قراءة متأنية في البيانات التي صدرت عنه إلى حد الآن تؤكد بالملموس أنه مسرح يبحث

لا تكاد تخلو من أفكاره وتصوراته، ويحيله إلى خلق تفاعل للحوار الإنساني والمناقشة الفكرية الجدلية مع الذات ومع الآخر. يقول عبد الكريم برشيد: «إن الاحتفالية في حقيقتها هي استمرار لما كان وانقطاع عما كان، فهي تؤسس من خلال إعادة التأسيس، وبذلك فهي تشبه السابق وتختلف عنه وتجدده ولا تكرره، إنها مرتبطة أساسا بوعي جديد، وبرؤية مغايرة، ورؤية متحررة من روح التبعية والمرجعية التبعية للذات المستلبة والتبعية للآخر/ الغرب»(10).

انتبه المسرح الاحتفالي إلى الخطأ الذي وقع فيه المسرح العربي عندما اقتبس المسرح الغربي واستنسخه دون وعي بمدى لأن ذلك المسرح بصيغته وأفكاره ومواقفه لا يناسب العقلية العربية التي تنطلق من تصورات مختلفة.

على هذا الأساس، حاول المسرح الاحتفالي التفاعل مع «النحن» و«الهنا» و«الآن»، تحقيق مسرح يتجاوب مع إنسان هذا العصر وبيئته ومحيطه السوسيو ثقافي، يقول حسن المنيعي مؤكدا على ريادة الاحتفالية وثوريتها «مما لا شك فيه أن «الاحتفالية» كانت أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتاباتها التي تعلن عن النقلة الأصلية في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وبتبعيته للغرب، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته، ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية»(11).

بناء على ما سبق، فإن الاحتفالية تؤسس مسرحا مغربيا منفتحا على التجريب والتواصل والحوار الثقافي مع المسرح الغربي والشرقي.

3. مسرح [illegible] مع المرجعيات الاحتفالية

إن الاحتفالية شأنها في ذلك شأن كل النظريات المسرحية والفكرية والفلسفية لم تأت من فراغ، بل هي نتيجة طبيعية لمجموعة من التراكمات المعرفية والفنية التي عرفتها المسارح العالمية، وكذا التراث العربي الإسلامي ممثلا في مختلف مظاهر الاحتفالات الشعبية، غير أن تجليات حضور المرجعيتين العربية والغربية تختلف من عمل إلى آخر.

وهناك بعض المرجعيات الظاهرة والمصرح بها التي استفادت منها الاحتفالية في بلورة نظريتها المسرحية. بينما هناك مرجعيات أخرى تقع مهمة البحث عنها على عاتق النقاد. وهذا ما يصرح به برشيد عندما يقول: «شيء طبيعي أن يكون للمسرح الاحتفالي امتداد إلى الخلف وآخر إلى الأمام، لأن لا شيء يولد من لا شيء، إذ لا بد من مقدمات أو إرهاصات أولية. ويبقى أن مهمة النقد هي أن يكشف عن هذه المقدمات/ الأصول، وسواء صرح الاحتفاليون بها أم لم يصرحوا فإن النقد مطالب بأن يقوم بحفريات أركيولوجية في ذاكرة هذا المسرح. لهذا فإن مهمة النقد هي أن يستنطق المسكوت

ويحرك الساكت، وأن ينتقل بالأشياء من الخفاء إلى التجلي»(12).

وسنعمل عن طريق التحليل والنقد على مساءلة بعض الكتابات النظرية والإبداعية لجماعة المسرح الاحتفالي.

والملاحظ أن عبد الكريم برشيد وضع أنطونان أرطو ومسرح القسوة في مقدمة المدارس المسرحية التي استفاد منها المسرح الاحتفالي بعد المسرح اليوناني، وعطاءات الفيلسوف الفرنسي «جون جاك روسو». يقول في هذا الإطار: «إنه لا يمكن أن يختلف اثنان في أن المرجع الأساسي للاحتفالية لا يمكن أن يكون إلا المسرح اليوناني، أي ذلك المسرح القريب من جوهر الظاهرة المسرحية.

- المرجع الثاني: ويمثله الفيلسوف الفرنسي جون جاك روسو، وذلك الرجل الذي احتج على المسرح/العرض. والذي طالب بعودة الحفل.

- المرجع الثالث: ويتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لانتونان أرتو. فهذا المخرج المنظر، المثل قد بشر - من خلال كتابه (المسرح وقرينه) بمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي. يخاطب في الإنسان وعيه الباطن، وقد سعى إلى المطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري بل الصوفي.

- المرجع الثامن: ويتمثل في كل الاحتفالات العربية سواء تلك التي كانت ثم بادت، أو تلك التي مازالت بيننا.

- المرجع التاسع: ويتمثل في الكتابات الإبداعية والنظرية للأستاذ عز الدين المدني، فقد حاول أن تكون مسرحياته احتفالات حية لها امتداد في الوجدان الشعبي..»(13).

إن أول ما يمكن أن يلفت الانتباه من خلال استعراض برشيد لهذه المرجعيات هو أصولها الغربية، ما خلا الثلاثة الأخيرة، كما أن هناك تغييبا مقصودا ومفتعلا لبعض النظريات المسرحية التي غيرت مسار التجريب المسرحي، كما هو الحال بالنسبة للمسرح الملحمي، والمسرح الفقير.

وفي اعتقادنا أن المسرح الاحتفالي يدين بالشيء الكثير لبرتولد بريشت Brecht، لذلك كان من الأولى وضعه جنبا إلى جنب مع أرطو، بدل ذكره بشكل عابر كأحد المصادر الثانوية، ولعل السبب في ذلك في نظرنا يعود إلى عدم تبني برشيد لنفس التوجه الأيديولوجي الذي كان يحكم بريشت، والذي وجد صدى واسعا وتجاوبا كبيرا في جل المسارح «التقدمية»، خاصة تلك الموجودة في دول العالم الثالث التي يتفاقم فيها الصراع الطبقي، ومختلف أنواع الاستكبار والاستغلال والقهر.

وقد استلهم كبار المسرحيين العرب نظرية المسرح الملحمي لأنها تستجيب في شقها الأيديولوجي لآفاقهم الانتظارية، وتتماشى وتطلعات شعوبهم، في حين أنهم أهملوا الجوانب الجمالية من هذه النظرية، أو لم يوظفوها في شكلها الصحيح، ومن مفارقات المسرح الاحتفالي، انتقاده الشديد للتغريب البريشتي واعتباره «أكبر كذبة عرفها تاريخ

المسرح الحديث»(14).

والحال، أننا يمكن أن نزعم أنه لا تخلو أية مسرحية من مسرحيات برشيد من هذه «التقنية» الجمالية، كما أن الاحتفالية حصرت التغريب في علاقته بالشكل، في حين أنه يمتد ليشمل كل العناصر المكونة للعمل المسرحي من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية.

وربما لن يكون من باب الإسقاط القول بأن المسرح الاحتفالي قد اتخذ نفس الموقف من الصراع الطبقي كما هو الحال بالنسبة لأرطو -كما رأينا- وهو موقف يرتكز على اعتبار هذا الصرح وجها واحدا من أوجه الصراعات المختلفة، وأن الماركسية بتصورها هذا إنما تتخذ موقفا أحادي النظرة، وهو ما يمكن أن نقرأه في البيان الأول للمسرح الاحتفالي، والذي جاء فيه «إننا نؤمن بأن الصراع لا بد وأن يوظف توظيفا سليما، وإلا أصبح مجرد لعب صبياني أو مجرد مرض نفسي، إن التركيز على الصراع الطبقي يجب ألا يحجب عنا ألوانا أخرى من الصراع، وهي الآن لها وجود سواء داخل النفس البشرية أو خارجها»(15).

لقد نادى أرطو بثورة شاملة، في حين أن الثورة الماركسية هي ثورة اجتماعية فقط. من هنا ربما فطنت الاحتفالية إلى ضرورة ضم صوتها إلى صوت أرطو حتى تبقي «شباكها» متسعة ولا تخندق نفسها في مذهب معين أو نظرية محددة. وبالتالي تصير طبيعة المسرح الذي تنادي به طبيعة إنسانية شاملة.

وبخصوص العلاقة المفترضة بين المسرح الاحتفالي والمسرح الملحمي يشير مصطفى رمضاني أن «الاحتفالية لا تأتي في الطرف النقيض للبريختية كما يظن كثير من نقادنا الهواة. كما أن الاختلاف بين الاتجاهين في الموقف الأيديولوجي يبدو أمرا طبيعيا. إذ لا يمكن أن يتفوه كل الناس في الرؤية الأيديولوجية ما دام كل فرد يعكس وعيه من خلال موقعه الطبقي ومن خلال مكوناته النفسية والفكرية. لهذا، فإذا كان المسرح الاحتفالي لا يدعو إلى تبني أيديولوجية معينة، فلأنه يرفض التقيد بالحزبية الضيقة رغم أنه لا يخرج عن دائرة الواقعية»(16).

وقد كان انضمام السرياليين إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سببا مباشرا في انفصال أرطو عنهم، لأنه رفض الرؤية الحزبية الضيقة، والانصياع لأوامر الحزب وإرغاماته، ومن المحتمل أن برشيد استفاد من موقف أرطو وأشاد به عندما اعتبره «أحد شيوخ التجريب المسرحي - .. فهو ثوري حقا مثل كل المبدعين الكبار، ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا محدودة ولا ثابتة ولا مؤدلجة»(17).

وهذا يعني، أن الاحتفالية تبنت نفس الموقف الذي اتخذه أرطو، حيث رفضت تكبيل نفسها بأي مذهب فكري أو أيديولوجي مخولة لنفسها حرية انتقاء ما يفيدها وما لا يتناقض مع توجهها التأصيلي/ التأسيسي.

وتجدر الإشارة، إلى أن الاحتفالية لا تدعي تجديد المسرح العربي، لأن

هذا الفعل يفترض وجود مسرح سابق، وإنما تستهدف جعل المسرح العربي مرادفا للحفل والاحتفال والمشاركة الجماعية. وهذا النوع من «المسرح» تعج به الثقافة العربية الإسلامية.

على هذا الأساس، دعت الاحتفالية إلى تطويرها هذا «المسرح» وتطويعه وتحيينه، ليستجيب لتطلعات الجماهير العربية التي أضحت في زمن الغربة والاغتراب تحن إلى كل ما هو أصيل ومتجذر.

وقد سبق لأرطو أن دعا إلى عودة المسرح إلى أصوله وينابيعه بعدما فقد كنهه وجوهره، وصار مجرد فرجات مجانية محاصرة داخل علب تحد من إبداعية المخرج، وتغيب المشاركة الجماعية التطوعية المباشرة لأوسع الشرائح والفئات الاجتماعية.

وفي إطار اهتمامه بالثقافة الشرقية واحتفالات أبنائها، أعجب أرطو برقصة عيساوة× بالمغرب لما تنطوي عليه من حركات جسدية، وطقوس تتجاوز الرؤية السطحية و«الشوفينية» للمتفرج العادي. ولأنها كذلك تجسد بالفعل حالة الهستيريا التي قد تصيب المريض بالطاعون، إضافة إلى كون هذه الطقوس الصوفية تحد من سلطة العقل والمنطق، والقوانين العلمية.. ويرى برشيد أن «الاحتفالية ليست غريبة، فهي ذات أصول مشرقية ويكفي أن ترجع كل تلك التجارب الغربية الحديثة إلى أنتونان أرتو وإلى كتابه (المسرح وقرينه) لتعرف أنها مشرقية الروح والأدوات. أنه لا أحد يجهل أن هذا المبدع الفرنسي قد بنى مسرحه على الاحتفال الشرقي ... وبهذا يكون أرطو أول من تحدث عن مسرح شرقي.. مسرح له مواصفاته الخاصة والمتميزة»(18).

لهذه الأسباب مجتمعة حرصت الاحتفالية هي الأخرى على التمسك بكل مظاهر الاحتفالات الشعبية، لأنها تمثل في العمق روح المسرح العربي الضائع الذي يجب التنقيب والبحث عنه.

4. تأثيرات أرطية في المسرح الاحتفالي

يذهب عبد الكريم برشيد إلى أن «المسرح» حفل واحتفال، هكذا عرفناه من قبل. إنه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس. إنه عيد جماعي. لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم، فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح»(19).

وهذا ينبغي أن المسرح لا يفترض شكلا هندسيا خاصا، ولا يتقيد بمكان معين، بل إن أي «مساحة فارغة» يمكنها أن تحضن الحفل والاحتفال.

وهذا الطرح يعد خرقا وثورة على المسارح الكلاسيكية الغربية التي تقيم عروضها المسرحية داخل العلب الإيطالية وفق شروط محددة.

وإذا كان أرطو أكبر ثائر على الفضاء المسرحي الغربي عندما قدم الساحات العمومية والمواقع التعبدية، والأشكال الدائرية.. كبدائل عن هذا الفضاء «المكبل» و«المقيد»، فإننا نجد أن المسرح الاحتفالي يردد تقريبا نفس

الشيء بشأن موقع الجمهور في هذا الفضاء الدائري البديل، حيث جاء في البيان الثالث أنه «يمكن تحقيق حرية المساهم (المتفرج) بجعل الكراسي متحركة حول ذاتها، الشيء الذي يجعل هذا المساهم في قلب الحدث، وذلك عوض أن يكون على هامشه»(20).

وقد سبق أن رأينا في الأدبيات الأرطية، كيف أن أرطو يشبه المتفرجين بالثعابين التي نسحرها، وأنهم لكي يندمجوا في الحدث المسرحي يجب أن يكونوا وسط الفضاء بكراسي متحركة، فهل هذا يعني أن الاحتفالية تكرر ما قاله أرطو؟

وبخصوص التخلي التام عن القاعة الإيطالية، يقول برشيد: «إذا كان الإنسان الأوربي الأمريكي يسعى إلى إلغاء المنصة الإيطالية، فلأنه أقامها في يوم من الأيام. أما بالنسبة للمسرح العربي فإن الأمر يختلف، فنحن لم نضع ولا شبه منصة. ولذلك فقد أمكننا أن نقول ما حاجتنا إلى إلغاء شيء ليس له وجود أصلا؟ لقد أقمنا احتفالاتنا في العراء بين الناس ومع الناس. أقمناها في الأسواق والساحات والسرادق والخيام، وفي المقاهي الشعبية. لقد كان مسرحنا دائما خارج المسرح، وهذا ما يريده المسرح الحديث»(21).

إنها مبررات تنم عن الدهاء والتمرس النظري والنقدي - حق أريد به باطل - في عدم الإحالة مباشرة على أرطو الذي يعود له الفضل في انتقاد تسييج المسارح، وبنائها وفق تصورات هندسية تعكس البنية الفكرية والتوجه الأيديولوجي «لدولة السلطة» التي تسجن المبدع والمتلقي على حد سواء.

ومما لا شك فيه أن العرب لم يقيموا احتفالاتهم داخل الأسوار، وإنما في العراء. إلا أن الفرق المسرحية الجادة اليوم لا يسمح لها بتقديم عروضها المسرحية في فضاءات مفتوحة، اللهم إذا كانت هذه العروض تتخذ طابعا فلكلوريا مجانيا، أو سبق أن خضعت للرقابة، أو أنها «بوق» دعائي للطبقة الحاكمة!.

وقد سبق للصديقي أن أقام عروضه باعتباره مخرجا احتفاليا في الأسواق والأماكن التاريخية - وليلي، وباب منصور - غير أن مضامين مسرحياته غالبا ما ترتكز على الإبداع في الجوانب السينوغرافية والفرجوية، أو مسرحة بعض الوقائع والأحداث التاريخية «بأمانة»، لذلك لم يتعرض لمضايقات ولا استفزازات من طرف أهل الحل والعقد. ناهيك عن كونه يتمتع بشهادة حسن السيرة والسلوك والرضى والقبول من طرف الجهاز المخزني!

ويقدم مصطفى رمضاني بعض مسوغات رفض الاحتفالية للفضاء الإيطالي قائلا: «فالتحرر من قيود القاعة تحرر من قيود المكان والزمان معا، لأن وجودك في قاعة يعني أنك تدخل من أجل مشاهدة عرض في زمان ومكان محددين، والاحتفالية ترفض لقاء البداية والنهاية ... لهذا نجدها تربط الزمان بالفضاء المسرحي، لأنهما مترابطان ارتباطا

جدليا»(22).

وعليه، فإن برشيد يقترح العروض المسرحية في واضحة النهار، وفي أماكن مفتوحة، حيث يكون اللقاء مباشرا بين الممثلين والجمهور، وبالتالي ستكون مشاركة هذا الأخير فعالة في هذا الاحتفال، ولن يقتصر دوره على الاستهلاك فقط، بل سيتعداه إلى الإنتاج.

لذلك، فإن التواصل بين المرسلين والمتلقين سيتم على المحورين معا: العمودي والأفقي، وإذا كانت جل عروض المسارح العربية الحديثة لا تتجاوز حدود الترفيه والفكاهة والطرافة. أو الصراعات الاجتماعية المبتذلة بدعوى أن «هذا ما يريده الجمهور»، فإن الاحتفالية ستسعى إلى التمرد على هذا الوضع بتطوير ذوق المتفرج وتهذيبه، ذلك «أن الجمهور الاحتفالي راشد، لذلك ينبغي إشراكه في اللعبة المسرحية، لأنه ليس أداة ولكنه الغاية التي توظف كل الوسائل من أجلها، لهذا فلا وجود للجدار الرابع في المسرح الاحتفالي، لأن الجمهور يعتبر مبدعا هو الآخر»(23).

وباستثناء محاولات الصديقي، فإن المسرحيين الاحتفاليين لم يجرؤوا على تجريب تفجير فضاءات العلب المعروفة بالترجمة العملية للتصور النظري الذي يحكمهم حول الفضاء المسرحي. وبالتالي، فإن ذلك انعكس سلبا على المتفرج الذي بقي بعيدا عن المشاركة الفعالة والواعية. لتبقى دعوات الاحتفاليين مجرد صيحة في واد ونفخة في رماد. مادامت الآفاق الانتظارية للمتلقين لم تتغير.

وفي ارتباط مع الفضاء المسرحي الذي يحتضن الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية، فإن الاحتفالية فطنت إلى ضرورة إعادة النظر في همينة النص والجانب الأدبي على المسرح.

ولن نجازف إذا قلنا بأن تصور الاحتفالية لمكانة النص المسرحي يجد مرجعيته في مسرح القسوة الذي هاجم ديكتاتورية المؤلف وانتصر للإخراج المسرحي، وقد صرحت بذلك البيانات الاحتفالية، خاصة البيان الثالث الذي جاء فيه: «يذكر (أرتو) بأن النص الأدبي يقتل المسرح. لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية... النص المسرحي - هو بالتأكيد - ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة. فالشيء في الاحتفالية لا ينظر إليه في سكونيته ولكن في حركيته. وبهذا فإن المسرحية ليست هي النص، ولكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص»(24).

من هذا المنطلق فإن الاحتفالية عملت هي الأخرى نظريا على تقليص مكانة النص المسرحي وجعلت منه نصا حركيا غير جامد. وبذلك حافظت على التوازن بين أدبية النص وفنيته. يقول الدكتور حسن المنيعي: «... يمكن لنا التأكيد أن الجديد في الكتابة لدى الاحتفالية هو أن النص المسرحي يظل من خلال حركيته وحيويته نصا أدبيا ومسرحيا في نفس الوقت. لأنه يؤكد «تمسرح الخشبة» دون أن يفقد

أبعاده الأدبية»(25).

اعتبر أرطو أن المسارح السيكولوجية الحوارية هي التي كانت سببا مباشرا في ضياع هوية المسرح الشمولية التي يشكل النص الأدبي داخلها عنصرا من بين عناصر أخرى متعددة ومتنوعة. وقد ذهب أرطو بعيدا في تنظيراته عندما أشار إلى أن مسرح القسوة لن يبني عروضه على مسرحيات مكتوبة سلفا وإنما سينطلق فقط من أفكاره(26). غير أن فشله في تحقيق هذا الحلم للأسباب التي سبق أن وقفنا عندها دفع أتباعه - ومنهم المسرح الاحتفالي - إلى تبني موقف معتدل من قضية النص المسرحي، محاولين جعله مفتوحا وقابلا لكل أنواع التقويم والتغيير. يقول مصطفى رمضاني: «إن الاحتفالية كنظرية مسرحية ترفض التعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المسرح الأرسطي. ذلك النص بالنسبة لها ليس كتابة جاهزة كما أنها لا يمكن أن تكون كتابة جاهزة، بل مشروع وعمل مفتوح لا نهاية له، ولا بداية □...○ فالنصوص المسرحية كما تراها الاحتفالية ينبغي أن تكون حافزا للفعل، فهي ليست أدبا يقرأ، كما أنها ليست نصوصا مسموعة، ولا كتابة ثانية، ولكنها خطابات قابلة للتغيير والتطور...»(27).

إن الاحتفالية تجعل النص المسرحي ينشطر ويتشظى، لنتحدث عن نص المؤلف، ونص الممثل، ونص العرض، ونص الناقد، ونص الجمهور.

وهذا يعني، أن هذا النص يكتسي خاصية تركيبية، حيث إنه لا يتقيد بالتعاليم الآرسطية في القول بالوحدات الثلاث، بل تصير هذه الأمور رهينة بتصور المخرج المسرحي، والمتلقي الذي يعتبر هدف كل عمل مسرحي.

وتماشيا مع هذا الطرح، فإن الاحتفالية حاولت كما هو الحال بالنسبة إلى مسرح القسوة تجاوز محدودية اللغة الكلامية باستخدامها للغات أخرى: «فالتعبير الدرامي لغة مصورة تخاطب كل الحواس. ولذلك فقد عمد - برشيد - عبر سلسلة من المسرحيات إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر عنه بالفعل والحركة. لذلك كان لا بد له من تطبيقاته النظرية أن يلتقي بالأسطورة والرمز باعتبارهما تفكيرا مصورا مجسدا»(28).

وقد سبق لأرطو أن قام بثورة عارمة على اللغة الكلامية التي لا يمكنها تجاوز حدود معينة. غير أنه لم يقصها نهائيا من المسرح، وإنما شحنها بتعابير جديدة ومغايرة، واللغة الإنسانية المشتركة التي قد تؤدي التواصل «التام»، وتعبّر عن اللامعبر عنه، تبتعد عن الكلمات لتعانق الحركات والإشارات والرموز...» لذلك تعتبر لغة الاحتفالية لغة الإنسان في شموليته دون التمييز بين لغته الرسمية أو جنسيته، لأن هناك أدوات تواصل إنسانية لا تخضع للحدود الجنسية»(29).

وعليه، فإن المشروع الاحتفالي بتجاوزه لأدبية المسرح، يفتح آفاقا أوسع وأرحب للتجريب والاشتغال

على كل اللغات التواصلية. فالنص المسرحي بداية للعمل المسرحي وليس نهاية له، كما ان الاقتصار على اللغة الكلامية هو اغتيال لجوهر المسرح الذي يزخر بالدم، والحركة، والفكر، والانفعال... لهذا «كان الممثل مطالبا باكتشاف أو اختراع أبجديات جديدة. وذلك لأن اللفظ وحده لا يكفي. وذلك لأن حقيقتنا الباطنية أكبر وأوسع وأعقد من أن تعبر عنها الكلمة وحدها. ولذلك كان لا بد من الاستعانة بأبجدية الإشارة والتعبير بالملامح والصمت والصوت والرقص والغناء والتراتيل والوقف والنبرات والإيقاع، وكل ما من شأنه أن يجسد الحقائق المعنوية الباطنية»(30).

وقد دعا أرطو إلى عودة الفرجة الشاملة التي تنطوي على شتى أنواع التعابير، بعدما لاحظ أن السينما و«السيرك» وفنونا فرجوية أخرى بدأت تهيمن على الساحة وتأخذ من المسرح طابعه التعددي المفارق. وهو ما يتردد عند الاحتفاليين الذين يقول أحد نقادهم البارزين، وهو عبد الرحمن بن زيدان: «ارتبط المسرح باللفظ كما بالمكان الذي يسمى المسرح مع أنه في حقيقته أوسع وأرحب من أن تحده جدران، كما أن قضاياه «أيضا» أعقد وأكبر من أن تعبر عنها لغة واحدة هي لغة اللفظ وحده. إن المسرح وهو الحياة - في إشعاعها وعظمتها - لا يمكن إلا أن يكون شاملا وغنيا ومركبا وغامضا مثلها تماما»(31).

ويرتكز الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي على ضرورة تواجد ثالوث الممثل والموضوع والجمهور. وكذا على البساطة وعدم التكليف والابتعاد عن التعقيد. إلا أن هذا لا يعني غياب الإبداع، فما دام المسرح احتفالا، والاحتفال يتوخى من ورائه المشاركة الفعلية والتلقائية للجمهور، فإن ذلك يستدعي تقديم فرجة في صورة يستوجبها الحضور، وإلا فإن الاحتفال يفقد شعبيته وجماهيريته.

والمخرج في المسرح الاحتفالي ليس «بالأثوقراطي» لأن طبيعة الاحتفالية كذلك تجعل منه «منسقا» بين التأليف والتمثيل وتوقعات التلقي.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الإخراج «كتابة سينوغرافية فهو حوار حسي مباشر مع أكثر من محاور واحد. فهو أولا حوار مع النص الأدبي وهو ثانيا حوار مع الممثل الذي هو المبدع الثالث. وذلك داخل العملية الإبداعية، فهو لا يمكن أن يكون مجرد أداة للتعبير، وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الإبداع المسرحي»(32).

من هذا المنطلق، يمكن القول إن الكتابة السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تسائل جميع المكونات المسرحية وتوظفها لبناء فرجات متكاملة.

والممثل باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها التمسرح الاحتفالي يتمتع بحرية كبيرة في البحث عن الشخصية التي سيتقمصها، فهو ليس دمية يحركها المخرج كما يحلو له، بل هو إنسان

يتـواصل مع أناس آخـرين، لذلك يجب أن يستحضر أمامه كل الأزمنة التي تختصر في «الآن»، والأمكنة التي تختصر في «الهنا».

وإذا كـان أرطو يجعل مسـرح القسوة ينطلق من الجسد كلغة بلاغية ليصل إلى الجسد كلغة هيروغليفية، فإن ذلك ما دفع ربما ببرشيد إلى القول إن الإنتاج المسرحي «يبدأ من الممثل. وماذا يمكن أن يكون الممثل سوى أنه جسد حي، ... إن الممثل لا يملك إلا الجسد. إنه الكاتب والكتابة وموضوع الكتابة»(33).

ويضيف برشيد أن هذا الممثل يحتاج إلى «وجود جمهور يحضر الحفل جسدا وروحا وذهنا، ويكون قادرا على قراءة هيروغليفية الجسد»(34).

شبه أرطو أجساد الممثلين الباليين بالهيروغليفات. واستعار منه برشيد هذا التشبيه البليغ، كما استعار منه أيضا توظيفه «للخيمياء» في علاقتها بالممثل والمسرح. فقد جاء في البيان الثاني للمسرح الاحتفالي ما يلي: «ماذا يعني أن نمثل؟ ومن عساه يكون هذا الكائن الذي نسميه الممثل؟ هذا الشخص الذي يشتغل بأصعب مهنة وأخطرها، أي مهنة الجنون، من يكون هذا الكيميائي الذي يركب عناصر الواقع تركيبا جديدا؟»(35).

علاوة على استفادة الاحتفالية من الشعرية المسرحية الأرطية، فقد استفادت أيضا من الأفكار التي طرحتها السريالية في بياناتها الأولى، والتي كان أرطو أحد مؤسسيها خصوصا ما يتعلق بالهذيان، وحالات الوجد الصوفي(*).

ويمكن أن نحصر أهم التجليات الأرطية في المسرح الاحتفالي على النحو الآتي:

أ- يضع الاحتفاليون أنطونان أرطو في مقدمة المرجعيات التي أثرت بشكل كبير في بناء تصورهم المسرحي.

ب- تبني المسرح الاحتفالي لنفس الطرح الأرطي القاضي بهجر العلب الإيطالية، واستبدالها بفضاءات مفتوحة كالأسواق والساحات العمومية.

ج- رفض الاحتفالية لهيمنة النص والمؤلف ولأحادية اللغة الكلامية كوسيلة تعبيرية في المسرح، وهو ما سبق أن «أفتى» به أرطو وأكد عليه.

د- الدفع بالممثل كما هو الحال بالنسبة إلى مسرح القسوة إلى استغلال لغته الجسدية التوليدية الخلاقة.

هـ- انتباه الاحتفاليين إلى دعوة أرطو بإحياء الفرجة الشاملة لإكساب فن المفارقات ماهيته المتمثلة في أبوته للفنون والآداب.

ز- استفادة المسرح الاحتفالي كذلك من بعض أفكار الحركة السريالية التي كان أرطو أحد مؤسسيها، كالتوسل بالهذيان وحالات الوجد الصوفي.

المراجع المعتمدة:

1 ـ ابن منظور أبي الفضل جمال الدين: لسان العرب. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.

2 ـ عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس. ط 1 . 1988.

3 ـ عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والمكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافية. ط 1 . 1985.

4 ـ عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: دار تنمل للطباعة والنشر ط 1. مراكش 1994.

5 ـ حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. منشورات كلية الآداب. ظهر المهراز. فاس.

6 ـ مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط 1. 1993.

7 ـ عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. أفريقيا الشرق. 1985.

8 ـ محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي، البداية والامتداد. دار وليلي للطباعة والنشر. 1996.

9 ـ A.Artaud: le rheatre et son double. Gallimard. Paris. 1964.

10 ـ مجلة فصول: المسرح والتجريب. ج1. المجلد 2. ع 4. شتاء 1995.

11 ـ مجلة التأسيس: العدد الأول. السنة الأولى. يناير 1987.

12 ـ جريدة أنوال. السبت 17 شتنبر 1988.

الهوامش

(1) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: دار تنمل للطباعة والنشر، ط 1 مراكش 1994، ص 75.

(*) تجدر الإشارة إلى أن هذه الأسماء كانت تدين للاحتفالية في بداية تأسيسها، غير أنه مع توالي السنين بدأ البعض منها ينسحب كالطيب الصديقي، وثريا جبران.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 156 ـ 157.

(3) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى 1988 / 1990، ص 49.

(4) المرجع نفسه، ص 138.

(5) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والمكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الطبعة الأولى 1985، ص 40.

(6) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: مرجع سابق، ص 20.

(7) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 141.

(8) المرجع نفسه، ص 9.

(9) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 1993، ص 62.

(10) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، مجلة الفكر العربي، يونيو ـ سبتمبر 1992، ص 11.

(11) جسن المنيعي، المسرح

المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 51.

(12) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 163.

(13) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 56.

(14) المرجع نفسه، ص 167.

(15) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 56.

(16) المرجع نفسه، ص 17.

(17) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 191.

(18) عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والأيديولوجيا.

مجلة فصول، مرجع سابق، ص 21.

(*) A.Artaud: le rheatre et son double. OP. Cit. p. 128.

(19) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، مرجع سابق، ص 113.

(20) عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، مجلة التأسيس، مرجع سابق، ص 14.

(21) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 122.

(22) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، مرجع سابق، ص 111.

(23) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 140.

(24) المرجع نفسه، ص 111.

(25) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 109.

(26) حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 52.

× A.Artaud: le rheatre et son double. OP. Cit. p. 151.

(27) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 118.

(28) المرجع نفسه، ص 118.

(29) محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي، البداية والامتداد، مرجع سابق، ص 121.

(30) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 79.

(31) عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، أفريقيا والشرق، 1985، ص 111.

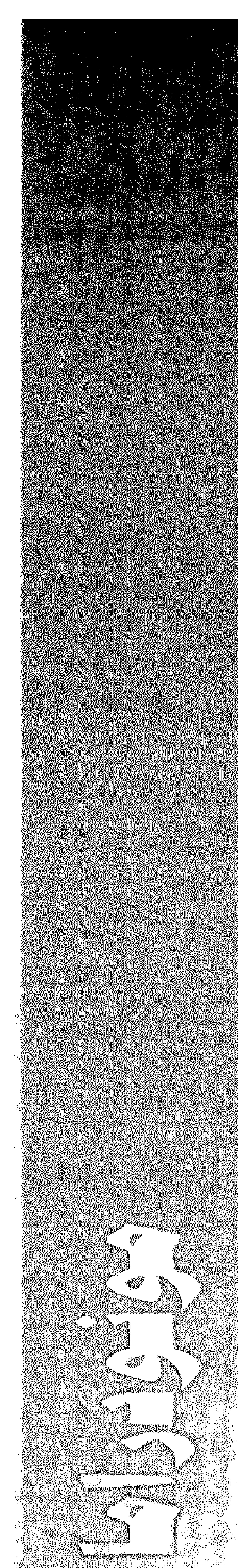
(32) نقلا عن جناح التومي: الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي، مجلة التأسيس، مرجع سابق، ص 81.

(33) عبد الكريم برشيد: شروط التمسرح الاحتفالي.. من الحاجة إلى المؤسسة، أنوال الثقافي، السبت 17 شتنبر 1988، ص 6.

(34) المرجع نفسه، ص 6.

(35) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 69.

(*) انظر Antonin Artaud O.C.I. P: 45 - 46.



■ حلم

ماهر الخولي

نص مونودراما

حلم

• ماهر الخولي

ترتفع الإضاءة رويداً رويداً، فتتضح معالم المكان: غرفة جدرانها سوداء - تشبه زنزانة - إلى يسار الخشبة باب يمكن تمييزه من خلال قبضته البيضاء.

في مواجهة الباب تكور رجل ضئيل الحجم: ذراعاه ملتصقان بركبتيه. يرتدي ثياباً عسكرية وحذاء عسكرياً، وخلفه حقيبة متوسطة الحجم، مرمية بشكل عشوائي.

على وجهه آثار دماء، وكدمات زرقاء حول عينيه.

تنفرد أطرافه مع ازدياد تسليط الإضاءة عليه، فيغمض عينيه للوهلة الأولى، وكأن الإضاءة الزائدة سقطت عليهما.

أصوات حركة في الطابق الأعلى، وكأن الإضاءة الزائدة كانت بفعل من خارج الغرفة، حركة ذعر يقوم بها الرجل عندما يسمع أصواتاً غير واضحة قرب الباب... عيناه تتجهان نحو قبضة الباب.

لحظات قلقة تمر عليه...).

- يبدو أنهم آتون... حانت ساعة... الموت.

(بعد قليل تبتعد الأصوات. يبدو عليه شيء من الارتياح.

يجلس على عجيزته مواجهاً الصالة. تعتلي صوته نبرة طفولية، وتبرق عيناه.

يحاول أن يكون هادئاً، ثم... بهدوء).

- عندما كنت صغيراً كانت جدتي - رحمة الله عليها - تحكي لي قصصاً وحكايات عجيبة.

كانت تأخذني إلى أطراف الدنيا. تحملني تحت إبطها، فنجتاز البحار والجبال والوديان.

نقتل اللصوص والمجرمين، ونحمل الطعام للأرامل، والأطفال اليتامى.

كانت تقول: إن أردت أن تحصل على شيء، فاحلم به.

كيف؟! تسألني: كيف؟

اغمض عينيك وتمن.

احلم بشيء... أي شيء، وقبل أن تفتح عينيك ستجده ماثلاً بين يديك.

آه.... آه يا جدتي «يبكي».

ثلاثون عاماً، وأنا أغمض عيني وأحلم أحلامي الصغيرة التي علمتني إياها.

ثلاثون عاماً... أحلم بالمطر فلا

تأتي في موسمه

أحلم بأشياء لا تأتي، أو تأتي في غير مواسمها.

(يصمت قليلاً) آخ!

كل شيء في جسدي يؤلمني: رأسي، أطرافي، حلقي (يتحسس جسده).

لكن هذا الانتظار القاتل هو أكثر ما كان يؤلمني.

لا أدري كم الساعة الآن (ينهض)

لو أستطيع.. أرتاح

ينتهي موتي البطيء... أرتاح

تمنيت الموت كثيراً.. وأنا أجلد..

وكلما غبت عن الوعي قليلاً كانوا يرشقونني بالماء البارد أو... (يشير إلى وجهه).

اضربوه.. ولكن لا تجعلوه يموت... لا تجعلوه يفقد وعيه، أو ينام... سأجعلك تشتهي الموت فلا تحصل عليه... أيها الخائن.

ويرفسني في خاصرتي..

مازال صوته الأجش يرن في أذني فيصمها

(تسمع أصوات في الخارج، فيبدو عليه الذعر والخوف، ولا تلبث أن تختفي فيعود إلى هدوئه).

هكذا إذن... تحلم... هذا ما كان ينقصنا!.

لم أستطع أن أتفوه بأية كلمة..

كانوا يتقاذفون جسدي وكأنه كرة، وكلما هممت بالكلام، كان الضرب يشتد.

قل... تكلم... سأريك يا ابن الـ....

فقدت حواسي كلها... ما عدا السمع.

سمعت صوت الماء ينهال على وجهي، وصوت ارتطام أحذيتهم بعظام وجهي.

انقلوه إلى زنزانة منفردة، وراقبوه...

إن لم يستيقظ حتى الصباح، فعليكم بالكهرباء، لأننا نريد إعدامه صباحاً.

وإن فطس، فعليه اللعنة، سنوفر على الدولة رصاصة لا يستحقها.

ولا تنسوا أن تعطوه حقيبته، وأمتعته التافهة وصورته.

سأذهب للقبض على بقية الخونة

آه... يا جدتي

أكل هذا الألم... مقابل حلم؟!

حلم!!!

مرة واحدة (يهدأ تماماً) وبعد ثلاثين عاماً من الأحلام (يقولها بسخرية) حلمت (يقولها بافتخار ولا يلبث أن يلتفت حوله خائفاً) حلماً مختلفاً عن أحلام جدتي.

لم يصدقني سعد الذي كان يشاركني الحراسة في تلك المنطقة الحدودية.

شاء لي حظي العاثر وسلوكي المريب قبل الخدمة أن أكون في هذه المنطقة كما قال لي الضابط المسؤول عن الوحدة العسكرية.

كنا متعبين بسبب الاستنفارات المتكررة في تلك الفترة.

قلت لسعد: سأنام قليلاً. انتبه، ولا تشغل الراديو كعادتك.

راقب المنطقة جيداً، وإن اتصل الضابط أيقظني فوراً.

وضعت رأسي على ذراعي، وبندقيتي إلى جانبي، وأغمضت عيني.

سمعت ذبذبات الإذاعة وكأنها آتية من عالم آخر... ونمت

استيقظت مذعوراً... وبعد لحظات استعدت هدوئي، وطار الخوف.

شعرت بسعادة وفرح لم أشعر بمثلهما.. في حياتي.

أحسست أن ذراعي قد تحولا إلى جناحين، وأنني أريد أن أطير.. أن أحلق... رقصت... رقصت (يرقص رقصة زورباوية تعتمد إطلاق الشحنات الكامنة في الروح رقصة تشبه رقصة الموت).

«يلهث».

كنت أعتبر الرقص عادة لا تليق برجل مثلي

ولكن لو لم أرقص.. لكنت مت.. مت من الفرح

حاولت الرقص مجدداً، فوقعت على الأرض..

كان سعد يراقبني بذهول.

اقترب مني... تفحصني ملياً...

أعتقد أنني قد جننت.

تذكر يا يوسف أنك في الثلاثين، وأن زمن المراهقة قد مضى.. ما بك؟! مرة تقول الشعر في نومك، مرة تستيقظ فتصمت ساعات دون أن تتكلم ما بك؟!

قل لي.. ألست صديقك؟.

خشيت أن يكون سعد قد سمعني أتحدث في نومي... قد سمع... حلمي... أكثر من مرة سرد لي أحلاماً كنت قد حلمت بها.

ولكن هل سمعني هذه المرة؟

هل زارتك في المنام ثانية... حورية البحر أيها الشاعر العاشق؟

أردت أن أقف فأصفعه، ولكنني آثرت الصمت..

عاد ليسألني. قل لي بحق فرعون والشيطان والأعور الدجال بماذا حلمت؟

ما الذي جعلك تقفز من نومك وكأن عقرباً قد لدغك؟

أعاد على مسامعي كل الأحلام التي حلمت بها: عن جارنا اللحام الذي يبيع الذبائح الميتة بعد أن يدفع رشوة للمراقب الصحي كي يختمها على أنها سليمة، وعن جارنا بائع الفلافل الذي كان يخلط الحمص بالخبز اليابس، وعن جارتنا أم وهيب التي تضع لزوجها تحميلة مسكنة للألم قبل النوم، فيصرخ من وجع الباسور، وعن الحورية التي تغمس قدميها بماءالبحر، وبدمي... كل صباح..

بقيت صامتاً..

سألني بغضب: ألا تثق بي؟ ألسنا صديقين منذ أيام الجامعة؟

أتخشى أن تحكي لي حلمك؟ ولماذا هذا الحلم بالذات

لم يكن سعد صديقي رغم أننا نعيش معاً منذ أكثر من سنة.

في الجامعة (تعلو صوته نبرة حنين) كان سعد قريباً من شلتنا..

لم نك نعرف اتجاهه الفكري... بالضبط..

كان ابن طبقة فقيرة مثلنا، ولكنه كان متحفظاً في طرح آرائه...

كان يحسبها بدقة..

لم يكن يشاركنا الاعتراض على خطط الجامعة، وعلى قصور المناهج وفقرها مدعياً أنه يريد أن يتخرج ليعيل أسرته..

لم يكن يخرج معنا في المظاهرات التي كنا ننظمها في بعض المناسبات السياسية..

خشية أن يقبض عليه و... يدخل السجن.

كانت الشهادة هاجسه الدائم...

تخرج من قسم التاريخ قبلي بسنة، وتوظف في مديرية الآثار والمتاحف، ولم ألتق به إلا في الجيش، في نقطة الحراسة الحدودية...

(يضحك بمرارة)

مصادفة غريبة حقاً!!

لم نلتق أيام الجامعة حول أي شيء، وها نحن نلتقي هنا

في الخط الأول!!! من كان يتصور ذلك؟

أنا هنا... لأنني مشاغب، وهو... لأنه بهلول معتّر بلا... واسطة

«يضحك مرة أخرى»

المشاغبون والمعترون وحدهم يواجهون العدو!!!

المسالمون والمدعومون.. هناك في الداخل حيث... لا أعداء،

وحيث الراحة... والمكاسب!!!

المشاغبون والمعترون... معاً.. في خندق واحد..

المعترون يتجسسون على المشاغبين بدلاً من التجسس على العدو..

يومها (كمن استيقظ) أصر سعد أن يعرف لماذا استيقظت مبتهجاً، ورقصت.

قاومت كثيراً رغبتي في عدم البوح... ولكنني فشلت.

استحلفني بزمالة السلاح، ورفقة اللحظات الصعبة، والطعام المشترك، والخبز والملح.

قال لي: أتخفي عني أسرارك، ونحن على مسافة واحدة.. من الموت؟!

قلت له: حلمت... بسقوط الكرسي

قال: بالله عليك، هل كنت تدور وترقص مثل القرد لأنك حلمت بسقوط كرسي؟! عد إلى نومك، واحلم من جديد بسقوط كل الكراسي.

في المرة القادمة.. احلم لنا بسقوط الطاولة، أو... بسقوط السقف.

سقوط كرسي!

ما نوع هذا الكرسي؟ هل هو من الخيزران أم من الجلد أم من القش؟ كرسي للجلوس... أم كرسي حمام...؟

انتهى الحلم الذي حكيته له...، ولكن مخيلته الخصبة لابد أضافت أشياء... أخرى، لم أحلم بها...، في التقرير..

بعد يومين اقتادني ثلاثة من الرجال الأشداء إلى العاصمة.. إلى بناء ضخم يشبه القلاع...

في غرفة تحت الأرض بالتأكيد، لأننا نزلنا أدراجاً كثيرة، قابلني رجل يشبه المارد بصفعة على وجهي «يتحسس وجهه» المدمى، أردتني أرضاً...

أرسلناك لتحرس سياج الوطن - يا ابن الـ ...أم لتحلم؟

ماذا تركت للأعداء؟

لقد علمك هذا الوطن، ورباك، وأطعمك، وجعلك رجلاً، فماذا كانت النتيجة؟

أهكذا تكافئ (يرفس) خير الوطن

أيها الحاقد، الجاحد،

صدقني يا سيدي. لم أحـ (كمن يتلقى رفسه)

نعرف كل شيء، ولكننا نريد أن تقول لنا عن أسماء الملثمين الخونة، المجرمين الذين انتهكوا - في حلمك - حرمة المنزل

يا سيدي (كمن يتوسل) كان حلماً... مجرد حلم.

لا يمكن أن يكون حلمك مجرد مصادفة... مجرد تفكير طارئ.

لابد أن تفكيرك هو الذي ساق لك هذا الحلم.. المجرم

لا يمكن أن يحلم بأشياء لا يفكر فيها..

في عقلك الباطن تتمنى موته.. أليس كذلك؟

إن لم ترشدنا إلى أصدقائك الملثمين، فسوف نكوي جسدك بالنار.

هل تسمع؟ سنكوي جسدك بالنار (بانكسار)

لم يبق في جسدي موضع شبر إلا وفيه مكان لرفسه، أو ضربة... تساءلت: لماذا لا أنقذ نفسي بأن أعطيهم أسماء وهمية؟

وهمية؟!

يبدو أنني قد صدقت حلمي!!!

قلت للضابط المارد (وكأنه يسدي خدمة للوطن): سجل سيدي...

طلال الحسن، ميخائيل صقر، عقل الفهد،...

لا أدري من أين هبطت تلك الأسماء على ذاكرتي

كنت أعدد أسماء أعرفها وأسماء لم أسمع بها من قبل، وعندما انتهيت، رفسني قائلاً: لا بأس... سنرى إن كنت قد تسترت على أحد منهم

(مخاطباً جنوده) اذهبوا الآن، واقبضوا على هؤلاء العملاء المأجورين..

أريد أن تكون جثثهم هي أول ما أراه... مفهوم؟!

شكراً لنصيحتك يا جدتي (أصوات خطوات نظامية لجنود تقترب من الباب... عيناه تتعلقان بالقبضة... يتوتر..

الخطوات تبتعد في الاتجاه الآخر... يتنهد... ويرتاح... يتحسس وجهه)

دروس الوطنية ليست سهلة...

هذا الدرس في الوطنية... آلمني كثيراً...

(بلهجة قريبة من البكاء، وهو يتحامل على نفسه)

ماذا يعرف هذا الطبل الأجوف عن الوطن؟

ما هو الوطن؟

الرايات؟

المسيرات الصاخبة؟

يعرف الرفس، والشتائم، واصطياد الحالمين وتعذيبهم!!

ماذا يعرف هو، وصديقي (يقولها بمرارة) سعد عن حزن الوطن، وعن تعب الوطن؟

(يمضي إلى الحقيبة... يتناول فيها صورة).

لن يفاجئك الخبر، فقد سمعته مراراً، ولكن هذا المرة... سترتاح من ثرثرتي... كعادتك، ستلزم الصمت، وكأن شيئاً لم يكن.

(يحمل الصورة بحنان، ويحاول تثبيتها على الحائط، فنرى صورة

رجل بملابس عسكرية تخترقها أمشاط من الطلقات بما يشبه إشارة (*).

يمكنني أن أتخيل حالتك وأنت تتلقى الخبر.

ستنظر إلى أمي التي تبكي بصمت، ثم إلى عكازك، ثم إلى السماء...

ستخرج سيجارة من جيب قميصك، وتشعلها...

فجأة، ستطفئ السيجارة، وتقف مستنداً إلى عكازك: وقعت الفأس في الرأس... قلتها له آلاف المرات... مالنا وللسياسة؟!

ها هو في السجن من جديد.. رأسه أصلب من هذا العمود!!

كم مرة قلت له: إن النخر قد وصل إلى العظم.

السوس وصل إلى العظم ولا فائدة من المراهم...

إما أن نجري جراحة، إما أن نكوي العظم، أو نقطع الجزء المتعفن من جذوره

لا فائدة من الكلام...

لا فائدة.... لا فائدة

سيشير بيده على ما أراد قوله... وسينسحب إلى غرفته... ليبكي.

مازال أبي قاسياً مع نفسه، ومعنا.

أذكر يوم جاءه خبر وفاة أخي الأكبر بحادث سير، كيف ظل متماسكاً وصلباً، حتى ظن أهل قريتنا أن الميت ليس ابنه...

نحمد الله يا جماعة على قضاء الله وقدره...

الموت اختبار لإيمان المؤمن...

أحبه الله.... فأخذه...

نحمد الله على كل شيء...

بعد الدفن، وبعد تقبل التعازي، أخرج سيجارة، وبدأ يدخن...

كان ينفث الدخان أمام عينيه ويراقبه.

استأذن المعزين... ودخل إلى غرفته.

طال مكوثه، فذهبت لأطمئن عليه...

طرقت الباب، فلم يرد... طرقت ثانية... دفعت الباب بقوة ودخلت...

وجدته يحمل صورة قديمة لأخي بين يديه، ويبكي...

غريب أمر أبي....

كيف يحول هزائمه المريرة إلى انتصارات وهمية وأمجاد زائفة...

في قريتنا رجل يدعى شاكر... يحمل من العاهات مالا يعد ولا يحصى:

أعور، ويمشي على يديه... لأن رجليه مقطوعتان حتى الفخذ...

عندما يتكلم يخرج الزبد من زوايا فمه المائل إلى جهة العين... المقلوعة..

ومع ذلك فهو لا يكف عن الشكرمتذرعاً أن الشكر يديم النعم...

مرة، صفعه شاب متهور على وجهه وصرخ فيه: علام الشكر، وأي نعم يا ابن الـ...

أنت وأمثالك تجعلونهم يطمعون فينا...

(يخاطب أباه... ومتوجهاً للصالة).

أنتم الجيل الذي أورثنا المصائب.

أنتم جيل الهزيمة الأولى...

لولا ضعفكم وخنوعكم لما وصلنا إلى ما وصلنا إليه... اليوم

كان يصمت لأتم خطابي الحماسي

المراهق، ثم يقول بمنتهى الهدوء: أرني عضلاتك.

أرونا شجاعتكم وبطولتكم

كان والدي في طليعة القوات التي وصلت إلى جسر بنات يعقوب في فلسطين داحرة قوات العصابات اليهودية عام 1948

كان يفتخر برشاشه، وبما أنجزوه في الأيام الأولى من تلك الحرب.

كنا نسوقهم أمامنا كالقطيع، فنقتل من نقتل، ونأسر الباقين.

كان النصر بين أيدينا... ولكن

ولكن ماذا؟ لم لا تكمل؟؟؟

عندما كانت حكايته التي سمعتها عشرات المرات تصل إلى هذا الحد، كان يغص ويصمت.

بعد ثلاثة أيام من القتال الضاري جاءتهم برقية من أحد الأمراء العرب بأن يوقفوا إطلاق النار...

أخبرهم الأمير أن بريطانية قد أمسكت لحيتها، أقسمت بشرفها أن تجد حلاً يرضي جميع الأطراف...

والنتيجة.... دخل الخازوق الأول.

سألته: ولماذا قبلتم وأنتم الأعلون؟

هز رأسه... ولم يجب

مسكين أبي...

أمضى عمره في أعمال مرهقة لا طائل منها

تسللت الشيخوخة إلى جسده الهزيل...

هاجم الروماتيزم مفاصله.... دون رحمة.

تساقط شعره، وتساقطت أسنانه، وتساقطت سلطاته... أيضاً.

عملياً، وبعد أن كبرنا، تحولت السلطة في بيتنا إلى أمي، لأننا كنا في حزبها، كما كان أبي يقول، ولكن....

ذات يوم.... وضعت سلطة أبي أمام اختبار صعب وقاس... فقد أخبره جارنا شاهين أن جارتنا أم وليد ستتقدم بشكوى ضدنا في المخفر لأن كلبنا الهمام «أنور» قد اعتدى على شرف ابنتها!

سقطت الفتاة على الأرض فسال الدم من فمها وأنفها عندما لحقها لأنها ضربته..

عندما سمع أبي هذا الكلام طار صوابه... صدق ببساطة، هذه الخرافة: دم الفتاة يعني شرفها حتى لو كان ينزف من فمها...

اكتملت المؤامرة ضد أنور...

ذبحتنا خرافاتكم... يا أبي.

كم فتاة قتلت في قريتنا لأنهم شكوا بعلاقة مشبوهة مع جارها، وبعد موتها اكتشفوا أنها كانت عذراء... عذراء يا أبي.

وقف أبي بالباب، وقال: طاب الموت طيلة خمس سنوات، لم يشتك أحد من أنور إلا أم وليد.

أصبح يخربط كل أقلامها ومشاريعها بنباحه الفاضح.

كانت أم وليد امرأة... تستقبل في منزلها رجالاً يأتون في آخر الليل لشرب الشاي كما كانت تقول، وكان أهل القرية يعرفون ذلك،... ويسكتون...

كان أنور يميز الغرباء ببساطة، فيهاجمهم مما يجعلهم خائفين وغاضبين... والحقيقة أن جيراننا قد شهدوا لأنور بالذكاء والوفاء، وقد نسي أبي ذلك كله...

وضع بندقية الصيد على كتفه،

وأشار لأنور.. أن يتبعه... أخذه إلى الكرم..

نزع البندقية على كتفه (ينزع حذاءه العسكري ويصوبه كبندقية) وسدد إلى رأس أنور (صوت موسيقا مارشات عسكرية) وأطلق..

تأكد أبي أن سلطته مازالت موجودة..

أينبغي أن نتأكد من وجود سلطتنا... بالقتل؟!

كنت أستخدم هذه الحادثة كثيراً في تفسير هزيمة جيل من قاتلي الكائنات المسالمة والبريئة دفاعاً عن شرف وهمي... أو شرف له لون الدم... فقط.

وكان أبي، في لحظات خروجه الاضطراري عن صمته، يقول: انتبه. حزيران وراء الباب

نعم... إنه حزيران يا أبي، ولكن ليس هناك... على الحدود، بل هنا يدق على صدره

أعرف الآن سر صمتك: مازال في العمر مزيد... من الحزيرانيات! كنت تهزأ من حماس عمي الذي تطوع في الجيش ليستعيد... ما راح.

كنت تهز رأسك ساخراً، وهو يشرح لك عن الجاهزية العالية، والتدريب الشاق، والمعنويات المرتفعة..

ظل أبي واجماً لا يتكلم إلا ببرود وسلبية.. إلى أن جاءه ذلك الخبر الذي جعله يسقط على الأرض من كثرة... الضحك، فقد أشيع أن عمي قد تزوج... من راقصة...

كان عمي قد تقدم بطلبات كثيرة لقبول اختراعه الذي ظنه سيغير... مجرى الحروب...

كان قد طور جهازاً لتفجير الألغام عن بعد، وكان يعول على هذا الجهاز آمالاً عريضة في تحسين ظروفه الاقتصادية والعسكرية... والأهم من ذلك... خدمة الوطن...

لم يستطع راتبه الهزيل أن يصمد كثيراً أمام غلاء المدن الكبرى.

عشرات الطلبات تشرح مزايا جهازه...، ولكن لا حياة لمن تنادي...

أصبحت حياته جحيماً: المصائب تلاحقه في كل مكان...

أمله في دحر العدو، وفي العيش بكرامة، يذوي يوماً بعد يوم... عندما وصلت أزمته إلى ذروتها قرر أن يرسل زوجته وأولاده إلى القرية ليموتوا هناك أو ليموت وحده... في المدينة.

كان أصحابه في العمل الذين يقلون عنه موهبة وحماسة قد دعوه أكثر من مرة لسهرات في منازلهم مع... جواهر الراقصة التي تفك أصعب الأقفال بمفتاحها السحري الصغير...

وكان يرفض... هذه المفاتيح، ويرى أن باب الوطن مفتوح ولا حاجة لمفاتيح من هذا النوع للدخول إليه...

هذه المفاتيح ستضطره لأن يحني رأسه... عندما يدخل بوابة الوطن...

لم يطل صموده أمام مفاتيح جواهر التي نسبوا إليها المعجزات... فقد طفح كيله...

ذهب إلى منزل أحدهم، وكانت هناك... جواهر التي تمارس العهر والرقص معاً... يومها شرب... كثيراً...

دون مشقة، حكى لها عن آلامه، ولم يكن يصدق وعدها بأنها ستأتي له بالموافقة على اختراعه/ الذي لم تستطع أن تحفظ اسمه/ لأنه كان غارقاً في عالم... الشرب

انتظرها في منزله كما اتفقا، وهو غير مصدق لما يجري (يمشي جيئة وذهاباً)

طرقت الباب (يرسم شارة الطرق)

فتح عمي، فإذا بجواهر، وفي يدها ورقة...

تناولها بارتباك، وراح يقرأ كلماتها بنهم...

قرأها... مرة ثانية... لم يصدق !!

لما لم تحكي لي عن هذه المفاتيح يا جدتي...

لقد تحقق طلبه... نظر إلى الراقصة طويلاً دون أن يتكلم.

وقف أمامها بلباسه العسكري الكامل (يقف باستعداد عسكري، ويؤدي ما يقوله)

وحيا قامة الوطن: من رأسها إلى أخمص قدميها..

أنت وطني... مطعونة آلاف الطعنات مثله... مسبية مثله. أنت أعز من وطني

وحياها ثانية، وثالثة، وعاشرة...

بكى تحت قدميها... وبكت لبكائه... وفي اليوم الثاني...

قدم طلب تسريحه من الجيش...

وساعدته جواهر في قبول طلب التسريح... أيضاً!

هل أخطأنا عندما حلمنا... يا أبي...؟

كان حلماً... صدقني...

(بما يشبه الهستريا)

أي وطن هذا الذي خنته يا أولاد الأفاعي؟!

عن أي وطن تتحدثون؟!

أية راقصة تحمل ألوانك الزاهية لأهتدي إليها... يا وطني؟!

(يرفس فردة الحذاء التي خلعها من قدمه، ويرفس الحقيبة، فتطير منها صورة أخرى يهدأ فجأة. ينحني. يمسك الصورة بين يديه، ويبتسم، ثم يضحك بصوت عال.

يقف. يستدير نحو الصالة. تظهر صورة طفل كالتي تباع على الأرصفة ينظر إليها باستهزاء).

لا مفر، على ما يبدو، من الرحيل... إلى النجوم.

إن كان عالمنا الأرضي يضج بكل هذا الصخب الفارغ، وهذا (يشير إلى وجهه) فلابد من الجنون!

هل جننت؟! (يتلمس رأسه، ووجهه)

قد تكونين العاقلة الوحيدة في هذا العالم (ينظر إلى الصورة، ثم يضعها جانباً)

تقول إن سومر (يشير بيده إلى الصورة) قد سافر (برومانسية) إلى النجمة... لأنه يكره الظلام...

هناك من يهبطون عليك، كالصاعقة، كالموت، فلا تستطيع الهرب منهم...

«بسخرية» أناس مرسومون على جبينك، فكيف تهرب منهم؟

مريانا... (بشاعرية شفافة)

مريانا الحلم الأجمل... الحلم الذي لا يتحقق أبداً.

الحلم العصي...

الحلم الصعب..

عندما رأيتها لأول مرة شعرت بما يشبه الصدمة القوية على الرأس (يهز رأسه)
دخت...
من يستطيع الهرب من قدره؟
لا وقت لدي لمعارك جديدة، فأهرب
هكذا قلت في نفسي بعد محادثة قصيرة معها.
بعد انتهاء حفلة زفاف أحد أصدقائي، خرجت بسرعة دون أن أودع أحداً.
مشيت في الشوارع...
حاولت نسيان صوتها ونظراتها، وجسدها الملكي.
عندما عدت إلى غرفتي في أقصى المدينة... كان سلطان حضورها قد تبدد.
يبدو أنني شربت أكثر من اللازم، والنسمات الباردة للمدينة المستغرقة في النوم، قد فعلت فعلها...
نمت بعمق (يغمض عينيه، وفجأة يفتحهما)
في اليوم الثاني قابلتها في الطريق... اعتبرت اللقاء مجرد مصادفة، لكن الأمر لم يكن كذلك.
قالوا لي البارحة، بعد خروجك المفاجئ، إنك عاشق محترف... دون جوان
قلت بارتباك: هذا غير صحيح... يعرفون تماماً أنني أسلك الدروب التي... التي... التي لا نساء فيها.
أصرت على اتهامي باصطياد النساء.... فحكيت لها قصتي مع امرأة تركتني على زاوية الشارع أنتظرها... ولم تأت...
(بحنان وألم)
حكيت لها كيف كنت أمشي في شوارع المدينة ذاهلاً، أجوب الطرقات التي اكتشفناها معاً... أحكي لها عن شعرها، وعن حزنها...
(باستغراب) لم تنتظر اكتمال الحكاية.. قاطعتني قائلة: أنت جثة... تريد قبراً
(بغضب) قلت لها: أنا لا أعرفك إلا منذ لحظات، فكيف تسمحين.. قاطعتني مرة ثانية :أنت ترى ظاهر الأشياء لا جوهرها... لا روحها.
ماذا يعني أن أعرفك منذ لحظات أو منذ آلاف السنين؟!
المهم أنني عرفتك،
والأهم...هو ما سيأتي...
دائما كنت أعتبر أن ما سيأتي هو الأهم، هو الأكثر لمعاناً، وإلا كنت مثلك: جثة تبحث عن قبر..
أنا أكره الجثث... وأحب الحياة
صدمتني جرأتها... لكنها لم تمهلني كثيراً، فقالت: هل تدعوني إلى فنجان قهوة
قلت بارتباك: نعم.... نعم بكل تأكيد.
أصبحنا نتقابل يومياً لساعات طويلة.
اكتشفت (بأسف) أن قوتها زائفة، وأن جرأتها ليست أكثر من غطاء تداري به...
تصدع روحها المتآكلة.
حكت لي عن أحمد الذي أحبته بجنون، وكيف قاتلت أهلها، والعالم من أجله..
كان قد طلبها للزواج لكن أهلها رفضوه... لأنه من طينة غير طينتهم.. (يقلدها) يقولون طينة غير

طينتنا... أعرف ذلك... ولكنني أحببته
كانت تحكي عن أحمد بإسهاب، وبمنتهى الحياد، وما إن تصل إلى اليوم الذي حملت منه حتى... تتوقف.
تشعل سيجارة وتتابع: سومر... هو كل ما بقي من علاقتي مع أحمد سومر الذي أجهضته خشية أن يكشف أخوها المتعلم أمرها... فيذبحها كانت تقول: سومر لا يحب أباه، ولا يشبهه،، إنه يشبهك أنت... أنت أبوه... البارحة جاء في المنام، وقال لي إنه يحبك لأنك تشبه السرو والجداول، وطيارات الورق
صعب أن يميز المرء بين لحظات وعيها، ولحظات انخطافها إلى عالم... الخيال..
كنا نفاجأ بطلوع الشمس في غرفتي المنسية... هناك «يشير بيده» أمضينا أوقاتاً جميلة، وكنا نستغرب هذا السيل منَ السعادة التي غمرتنا في زحمة السيول الهادرة من الكآبة... في الخارج.
بعد فترة، لم تعد تحكي عن أحمد... ولا عن سومر
أعطتني صورة ادعت أنها صورته، وطلبت مني أن أحتفظ بها لأن أخاها قد يخنقه..
عشنا معاً... تقريباً. انقطعت عن العالم، ورحنا نسابق الزمن للحصول على سعادة نعرف أنها مؤقتة.
ذهبنا إلى البحر كثيراً...
كانت تحب البحر... لا... لا... كانت تعشقه..
كانت تقول لي: مياه البحر المالحة تعمدني من جديد... تمسح عن جسدي آثار الأيدي القذرة
نصف الأشياء في ذاكرتها... متخيل... وتصدقه، ونصفها الآخر... حقيقي...
أنت أكثر شيء حقيقي في حياتي... لأنك كل ما تبقى من حياتي
كنت أصدقها رغم الثغرات، والفجوات الكثيرة في كلامها، وكانت تعرف ذلك وتقول: تجلدني عذوبتك... خفف منها قليلاً، فأنا لا أحتمل كل هذا... الفرح. حقاً... يمكن أن تدوس العين فلا تؤذيها
لم تعد حجج الجامعة، أو زيارة صديقاتها تجدي نفعاً عند أهلها...
أصبحوا يراقبون تحركاتها، وكانت في كل مرة تجد وسيلة... للهروب، وتأتي...
أو أذهب.... أنا
ذات يوم، قالت (بصوت منخفض): يبدو أن حصار أهلي لا مهرب منه فما العمل؟ لا حل إلا أن تأتي أنت... إلى بيتنا
وكيف سآتي؟! صرخت بخوف
(أصوات بعيدة، وحركة مبهمة في الخارج)
(بصوت منخفض)
في الواحدة تماماً ينام أهلي جميعاً... في الثانية سأكون بانتظارك على الباب
(كمن يروي قصة مشوقة)
في الثانية كان الباب يفتح بهدوء، فأتسلل على رؤوس أصابعي.. تقودني بيدها من يد، وبالأخرى أقبض بقوة على حذائي.
كانت تفتح كل صنابير المياه في البيت كي لا يسمع أهلها صوت فتح الباب..

(ينظر إلى قبضة الباب)
(بحنين)
في غرفتها.. على سريرها كانت تمر الساعات مسرعة، وما أن يتسلل أول خيط من ضوء النهار، حتى أسارع بالخروج... كما دخلت.
أصبح هذا الطقس من الحب، والخوف، والمغامرة، طقساً يومياً لأشهر طويلة..
لم تعد تأتي إلى غرفتي كثيراً لأننا اكتفينا بتلك المغامرات الليلية، ولكن في ذاك اليوم من حزيران... جاءت من دون موعد.
في البداية... لم أعرفها...
أين شعرك؟! وما هذا الشاش الذي على يدك؟!
شعري... قصه أخي بسكين المطبخ، وذراعي كسره أبي، ولا وقت طويل لدي لأشرح لك المزيد..
إن لم آت في نهاية الأسبوع، فمعنى ذلك أنني... مت
ماذا تقولين؟! صرخت بجنون.
كما سمعت... يريدون تزويجي من رجل من طينتنا عنوة، بعد أن سمعوا بعلاقتنا
انتظرت نهاية الأسبوع وكأنها نهاية الدنيا...
انتظرت نهايات الأشهر... ولم تأت مريانا
(ينحني على الأرض)
لم تأت مريانا كما كل الأشياء الجميلة.
لم تأت مريانا... يا جدتي...
(يضرب الأرض بكلتا يديه) لماذا؟ لماذا؟
عند البحر فقط، كانت مريانا تحكي عن مغامراتها الطائشة مع رجال عابرين نسيت ملامحهم، وأسماءهم...
عند البحر فقط، كانت مستعدة لقول الحقيقة كاملة، وكنت أعرف أنها لا تكذب، مريانا لا تكذب... عند البحر...
من أين سآتي ببحر يمنحني شجاعتك... لأقول ما بنفسي؟
«إطفاء... أصوات في الخارج» أشعلوا المحركات الاحتياطية
(إضاءة خافتة)
(بشجاعة)
هل كنت أتمنى فعلاً سقوط الكرسي؟
هل حلمت بما كنت أتمناه؟
كنت أتمنى أن يكون الوطن أكثر من راية ممزقة فوق بناء آيل للسقوط في أية لحظة...
كان حزن الوطن يبكيني أياماً كاملة، وكانت جراحه تنز ألماً من أوردتي.. وكانوا يجرون هذا الوطن، وكأنه حمار، من هلاك، إلى هلاك...
نعم... إنهم لأول مرة يتهمونني تهمة صحيحة... ولكنهم بالغوا في العقوبة...
كان الأمر.... مجرد حلم
(بحزن)
كلما أحسست أنني قبضت على مفتاح السعادة، على بعض الفرح، ينزلق من بين أصابعي..
لماذا يتسع هذا العالم لكل هذه الحروب والمجازر والمؤامرات، ويضيق أمام حلمي؟
أيحاصرني حلمي؟ أأقتل لأنني أحلم؟!

كان حلم أبي أن يتقلد وساماً بعد النصر... فاكتفى بقتل.... كلب مسكين...

وكان حلم عمي أن يستعيد وطناً ضائعاً، فوجده بين أحضان راقصة.

طعنه الوطن.. في ظهره، وطعنه الحلم في قلبه....

وكانت مريانا تحلم بهواء نقي، وقلب يتسع لجنونها

كانت تحلم...

تعددت المشانق... والعنق واحد

(يضع يده في عنقه)

«يغطي وجهه بيديه، ولا يلبث أن ينزلهما ببطء... بينما ترتفع أصوات أقدام في الخارج... بصوت كأنه فحيح، وبارتفاع تدريجي»

آه... لو حلم آخر (ترتفع الإضاءة قليلاً)

لو فرصة واحدة لحلم واحد... فقط

لو أغمض عيني قليلاً، فأصبح الحاكم الجديد..

لو يمنحني موسى عصاه..

لشققت صدر فرعون... ومرَّ الوطن.

آه لو أمتلك السلطة

لو أمتلكها يوماً واحداً لدمرت هذا العالم..

العالم يحتاج إلى التدمير...

(يقترب صوت الأقدام، ويسمع صوت دوران المفتاح في قفل الباب)

لقد فسد كل شيء فيه..

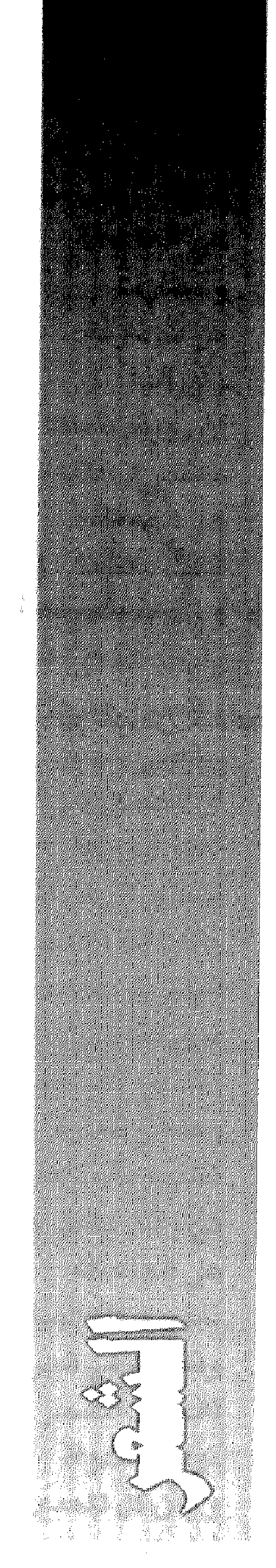
تعفن

لم يعد ممكناً إصلاحه أبداً

(يصبح صوته زئيراً، بينما تدور قبضة الباب البيضاء إلى الأسفل)

أبداً.... أبداً

إطفاء



■ العاصفة

سالم عباس خدادة

■ كويت الشموخ

عبدالله الشحي

■ حجر الصوم

رياض العبيد

■ المنعطف

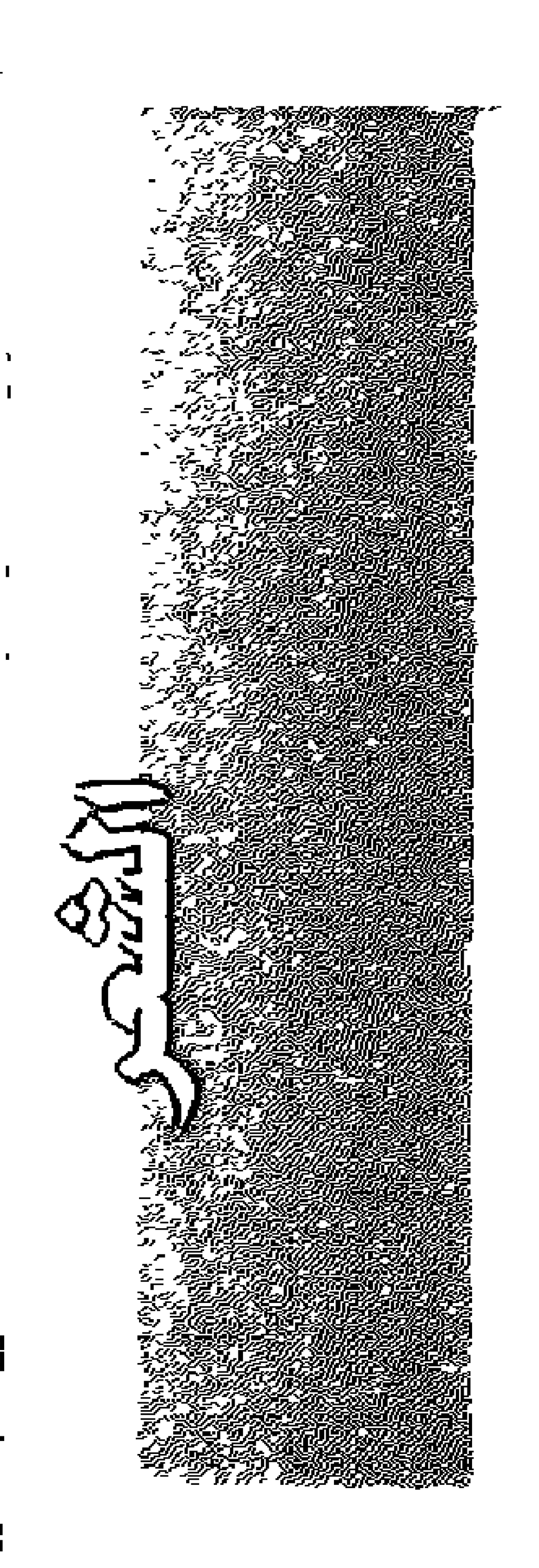
سعاد الكواري

العاصفة..

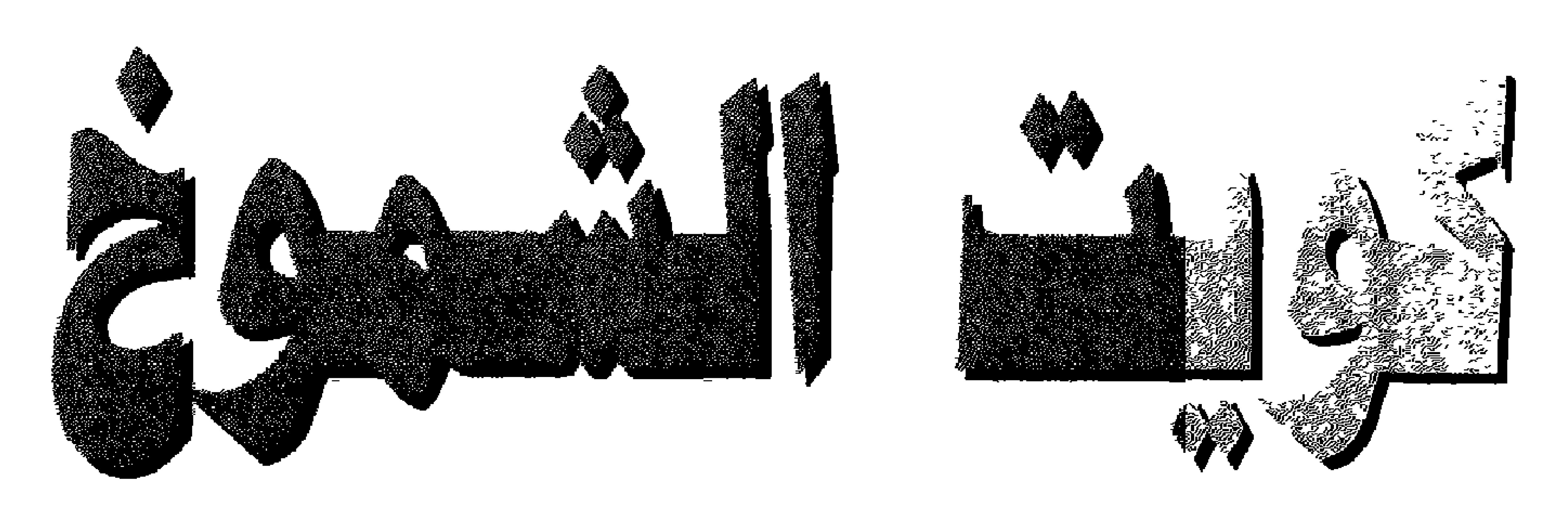
• سالم عباس خدادة

هي العاصفة
وتمطر فيه الجمار
الوجوه القبيحة
تمطر كل الرؤى الزائفة
وترسل أزهارها
عطرها
لصحراء منذ قرون خلت
لم تزل
بأغلالها راسفة
هي العاصفة
تكشف كل انحناءات أفكارنا الهشة الزاحفة
وتفضح هذا التلون في كل شيء
تعري الذي تستبيح الدمى الخائفة
تقول انفضوا عنكم الفكرة الراجفة
وهيا امتطوا خيل أحلامكم
فهذي تباشير عشاقها راعفة
تصب اللهيب

على غابة الليل
وتنشد للروح أن أشرقي.. أشرقي
لنوقف زحف سيول الدجى الجارفة
هي العاصفة
وأمطارها
من دم نازفة
وأوراقها
إن رويتم ظماها لظاها
ستثمر فرحتنا الوارفة
هي العاصفة
تشب بآفاقنا
وهجا من عبير الصهيل
وأيامه الحلوة السالفة
وتقسم أزهارها الهاتفة
بأقصى المحبة
أن الجسور إلى المجد
تفتح أبوابها
اكسروا الوهن المستتب
وفكوا قيود النجوم
لتبني السماء حدائقها
فوق هذا التراب الذي
نشتهيه نقيا نقيا
وها هي أقماره
تفتديه بأقمارها
في زمان يضن علينا بقطرة ضوء لآفاقنا الجهمة الناشفة
هي العاصفة
تفض ختام السلام
وتسكبه في العراء
فقد بطل السحر
توارى الحواة
وأيقن كل المحبين
أنا بخير
إذا حركت ريحنا اللحظة الواقفة



مقاطع من قصيدة:



كويت الشموخ

• عبد الله حسن الهدية الشحي
الإمارات العربية المتحدة

داعبتُ مهرةَ شعري والمدى نغمُ
والوصلُ يشدو ودربُ الحبِّ يَبْتَسِمُ

أسرجتها وامتطيتُ الشوق مرتحلاً
نحو التي في حماها تزدهي الشيمُ

قصدتها والرؤى تعدو بقافيتي
ترنو ويسْبِقُها للملتقى النسمُ

أتيتُ دارَ الندى نشوانَ يحملني
لملتقاها ونجوى ودِّها الحُلمُ

ملآنُ بالعشقِ قلبي كيف أكتُمُهُ
والبوحُ عندَ ازدياد الوجد يحتدمُ

للّه أنتِ كويتَ الخيرِ كمْ جحدوا
أفضال يمناكِ مَنْ جاروا ومَنْ ظلموا

يا كمْ وهبتِ العطايا دونما ثمن
كأنَّكِ البحرُ والأنهارُ والدِّيَمُ

يا كم عشقت بلادَ العُربْ قاطبةً
حتى غدا العشقُ في دنياكِ يعتصمُ

المَنْ يُمْنَحُ والسلوى ترادفُهُ
والشهدُ يُهدى وجسرُ الجودِ منتظمُ

فكيف كيف سعى للغدرِ بَعْضُهُمُ
ولمْ يَصُدْ بغيهُمْ عهد ولا قَسَمُ

اللّه اللّه يا دنيا الورى عجباً
الحق يسبى وراعي الحق يُتهم

فيا كويتَ الهدى لا بُدَّ من فرح
به اللقا مع دهنِ العودِ ينسَجِمُ

كلُ الدنى لندا أسراكِ قد بَرزَتْ
تبدي التعاطفَ إلاّ من به صَمَمُ

فأنت لم تُخلقي للحزنِ يا بلداً
لا يَعْرِفُ اليأسُ دنياه ولا الندمُ

فيا عيونَ الهوى رفّي بما رَفلَتْ
بفيضِ أنجازهِ الراياتُ والشممُ

تيهي بثوبِ الرؤى والعزِّ شامخةً
تسمو بمنزلِكِ الأجواءُ والقِمَمُ

خيرُ الوفودِ أتتكِ اليومَ في ولَه
شعارُ إبداعها القرطاسُ والقلمُ

لمنتداكِ توالى حجُّها طلباً
لروضة ظلُّها الآراءُ والحِكَمُ

والكلُّ يدعو إلهَ العالمينَ بأنْ
يدوم فيكِ الهنا والسعدُ والحُلُمُ

يبقى شموخُك يا دارَ الكرامِ لنا
عزاً عظيماً ويفنى زيفُ مَنْ ظَلَموا

فلا خَلَتْ منكِ دنيانا ولا عُرِفَتْ
مِنْ بَعْدِكِ الشمسُ والأفراحُ والنِّعَمُ



الصوم

• شعر/ رياض العبيد

أحببتك، في الهواء، ما يشبه
الروح منك، والقبلات
طاغية، تطيش بما يفوح
من عطر، فتسري عليَّ
كضوء مستريب
كأنني، كنت مازلت لديك سورة الفتح
التي انطمرت جذورا في هبائي؟
كأنني كنت مازلت قارئة لفنجان يديكَ
وكاشفة لغيوب، تراتيل هواكَ
القتيل؟
أنا المحجوبة في الورد الكسيح
الذي وهن العظم فيه
واستطاب ذكاءَ الحجر
عزيزةٌ كنتُ مازلتُ في الجرح الذي
أهديتني ساعة استيقظ الضوء
فيَّ من غفلة
لاتثير شهية أحد سواي
فضة منسية وتلهج
ماصيرتني، حين خطفتني
مني، وأصبحتَ ملاكَ

حقلي الذي
لم أعد أراه!

ـ صعود الشوق ـ

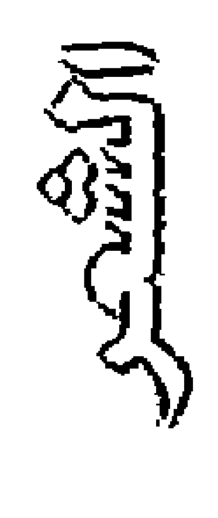
زهرة
ولدت للتو
فتمنت، دون ندم، أن تعود إلى بطن الأرض
إنها زهرتي
التي عانقتني بحرارة الموت
وضاعت في زحام الهاوية
**
أي شيء
يجعل هذا الأفق
يهطل شوقا، طمأنينة
فوق هاماتنا
نحن رعاة الضجر
أي شيء
يعيد للأرنب المسكين
كسله اللذيذ
ويكسر رأس النجاح
بمطرقة الحنين
***
ها هي ذي عاودتنا الجراح
لابسة قمصان أعيادها
بينما، في الليل، قرب الخوف
مانزال نحفر أصواتنا
في مهب الفراغ
نحن الصبية، الأمل الرفيع
كشعرة في مفرق أو مجزرة

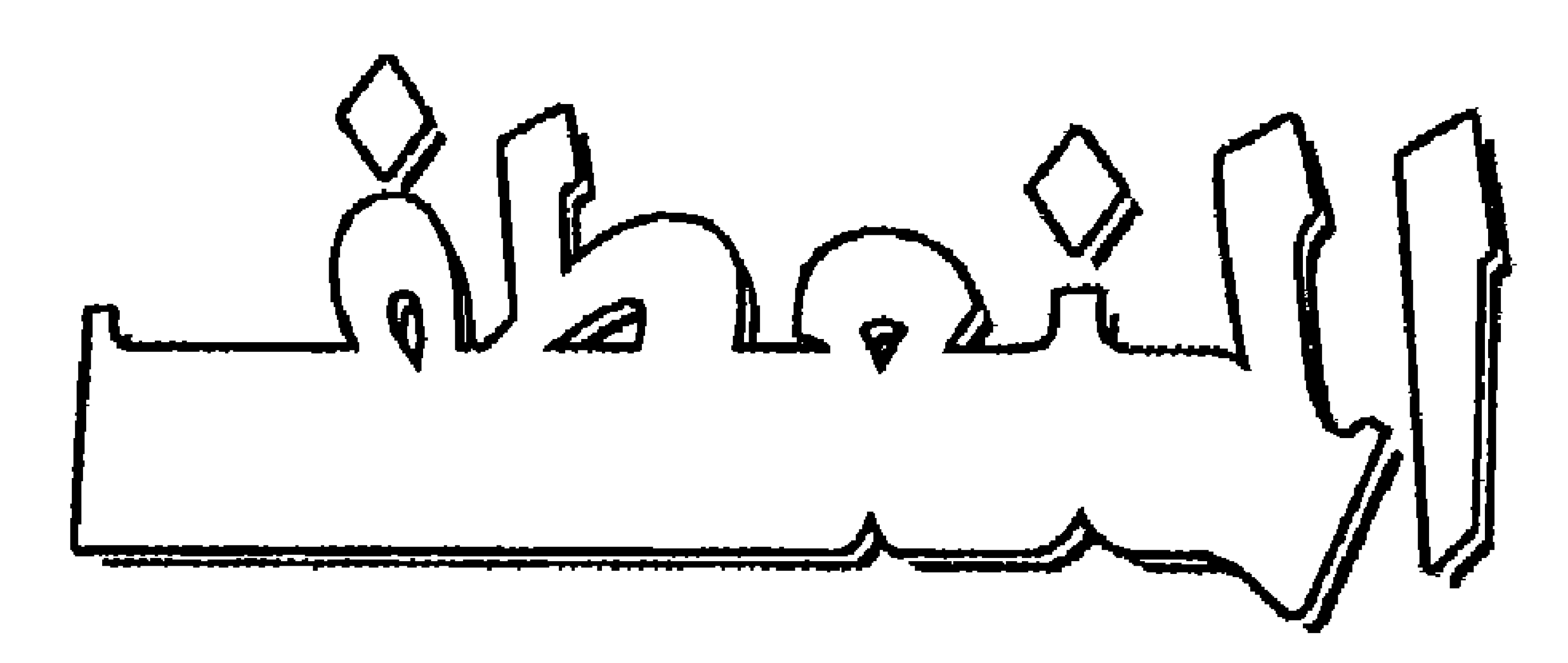
بهجة المرتقى

عندما طليقا في الهواء اللازوردُ

ساجدا في طريق أراه،
سابحا فيكِ ويلهو
آخذا ثمرة القَلب، طافحة بما تشتهي
فأنوي، سادرا أعلقها
ذهبا ينوس في خيمة الضوءِ، البراق
الذي مسني، حين لا مكان يفترُّ
ثم هزني من سباتي العميق
إلى حيث لا أطيق
عندما، صعودا إلىٍ مالا يحد من قلق، رغبة
تشتد أضوائي عليٍ
وتحتد آهات خلجان
كانت قاسمتني الحنين
في سامق البهجة، والحسرات
كيف سنصنع للزرقة زورقا
في بحر عينينا الغريق، وننجو
من سيول الحريق الذي
ما جفانا صداه الطويل؟
أظن الملاك اللطيف، أنه في السر
أيقظ حس النهارات فينا
حين الفراشات أغمى عليها من الفزع
وأجلي غزاة السراب
عنا، ثم استراح، سعيدا
في يومه السابع ؟
أما أننا على سندس الرؤية
ما نزال نذبح كالخراف
ابتهاجا، شهوة لذاك القدر؟

• شاعر سوري يقيم في ألمانيا



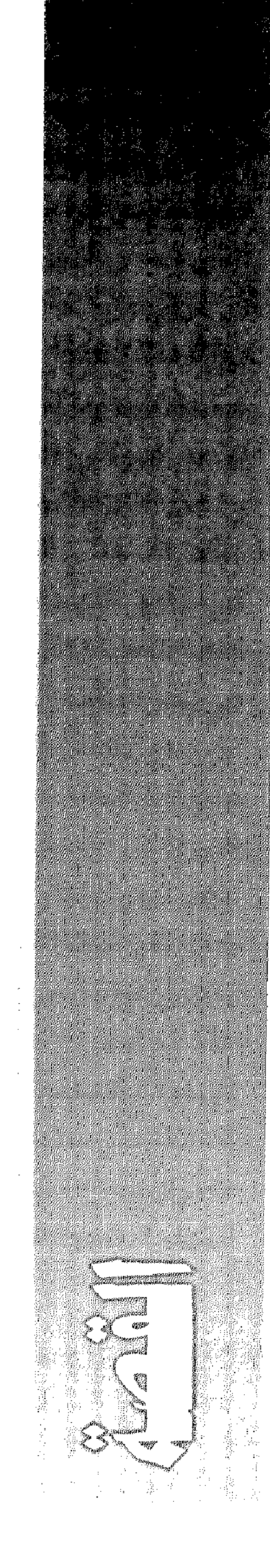


● شعر: سعاد الكواري/ قطر

كعادتي دائما أبدأ يومي بالهذيان
شارعٌ ومدينةٌ، قطةٌ تائهةٌ، ألمٌ وجرحٌ وانتظارٌ
مسافةٌ طويلةٌ يلمعُ نورٌ خفيفٌ في نهايتها
الآن يمخرني الضجر
لا الضجيج يملؤني ولا الهدوء
لا الدقائق المعلقة من قدميها
ولا الجياد الطليقة
يا صدر المنعطفات المتداخلة
غريبة أنا لا الدارُ داري ولا الطريقُ طريقي
هذه الوجوه التي أراها منذ الطفولة
تتمازج وتتخالط، تغيب وتبزغ، تتكاثر وتتضاءل
تتمدد وتنكمش
تتجه نحو العدم وتأخذني
معها مسلوبة الإرادة والقرار

* * *

انهدم الجدار
رمال كثيرة تراكمت، أجساد تظاهرت بالموت
تخلت عن ملامحها وتقمصت ملامح تشبه الشجر
أو ربّما الزوبعة ومضت كالريح
لم تترك خلفها أي أثر يدل عليها
لم تترك حتى صدى ارتطامها بالرصيف
لكنها دخلتني
ونثرت غبارها بين زواياي وماتت





فتاة الواجهة الزجاجية

• قصة ـ محمد أبو معتوق

بعد خروج الرجل الذي لم يتجاوز الأربعين، من عيادة الطبيب المختص. وقف على الرصيف وبدأ يتأمل الناس والهواء وينفعل بهم مثل طفل.

فلقد أكّد له الطبيب قبل قليل وبعد استغراق في الصور والتحاليل، بأنه مصاب بمرض عضال والشفاء من هذا المرض، مسألة لا يمكن تأكيدها... ولا نفيها... لأن هذه الآلة العظيمة المسماة (بالجسد) متكتمة على أسرارها وطبائعها، ولا تسلم أمرها إلا لكل ذي حظ عظيم. والدواء الذي ينفع رجلاً قد يستعصي مع سواه حتى ولو كانا على مرض واحد واعراض متماثلة.

وقد حاول الطبيب أن يتباسط في الشرح مؤكداً للمريض، بأن مرضا من هذا النوع قد يمنح صاحبه من الأيام مدّة تقل عن شهر وقد تزيد على سنه، مما أوقع الرجل في الهباء والاضطراب.

وكان لهاثه في النزول من عيادة الطبيب. أكثر صخبا واضطراباً من لهاثه عندما صعد إليه. ورغم ذلك وقف على الرصيف وبدأ يتأمل الخليقة والرصيف، كأنما يراهما لأول مرّة.

ثم تساءل، هل يمكن لكائن مثله أن ينفق بقية عمره على الطريق... متجاهلاً البيت والأم والوظيفة ملتفتاً إلى الزمان ليحصيه وهو يتسرب من بين أصابعه وعينيه.

عندما وصل البيت... استقبلته أمه باهتمام... وسألته عن النتائج... فانتبه للكلمة الأخيرة (نتائج) وأصغى لدلالاتها وما يجعل منها مفردة على إثارة كبيرة وذنب عظيم.

وها هي أمه تسأله عن النتائج كأنما عاد لها من سباق، كأنما كان خلال حياته في حالة امتحان وهو معني الآن بإحضار النتائج والعلامات، ليتأكد المقربون أن كان في الرابحين أو الخاسرين وبسبب ذلك ابتسم وقد خيل له أنه لابد

للخاسرين أن يخوضوا سباقا أو امتحاناً مثلهم في ذلك مَثَلُ بقية الناس، ومن اللائق به الآن أن يحمل بسبب سرعته ومثابرته كأس الخسارة العظيم، وعندما أطال صمته واستغراقه، سألته أمه ثانية عن النتائج... فالتفت وطلب كأس ماء.

فركضت الأم كأنما تخوض سباقاً، وعادت. وكان الكأس على صفاء جائر وماء في الصميم... فتأمل الرجل الماء الزلال وقال: سبحان من يحيي العظام وهي رميم. كأنما التمعت الفكرة في رأسه مثل ومضه، فترك الرجل البيت على استعجال ومضى إلى الأئمة والشيوخ وكانوا متحلقين، وعلى لحى بيضاء وآثام لا تبين، وكانوا منصرفين للتهجد والنشيد فتأملهم وتأمل أصواتهم... ثم تراجع إلى الجدار وانسدل عليه بعد أن غشيته الألفه والارتهان.

للايقاع والصوت... والبرهة وطراوة السجاجيد. ثم نقل بصره في المكان والأسماء والآيات والفتحات، فلمح الحمائم وقد تربعت فيها وأخذت تحرك رؤوسها في غمرة الايقاع كأنما تشارك في النشيد.

ثم حانت من الرجل التفاتة إلى يده، وعندما شعر أن ساعة من الزمان قد تسربت منه... ركض إليها ليستعيدها من جديد...

وعندما التقاها أنفق ساعة في إقناعها... غير أن الساعة لم تنصع له ولم تعد معه لتكون في زمانه وأيامه من جديد... لذلك رجع الرجل إلى البهو والسجاجيد، كانت الدائرة التي شكلها الأئمة قد تشعثت وتسربت، وظل واحد منهم قابعاً على الأرض كأنما يخاف أن تتحركَ أو تميد... وهكذا شعر الرجل المريض بالثبات واليقظة، وتقدم من الرجل الشيخ وحياه وقعد في دائرة جذبه وجدواه وآثاره، فرفع الشيخ رأسه عن كتابه، ونظر إلى الرجل وحدق فيه... ثم انكبّ على كتاب وقد اضطربت ملامحه وتفاقمت أنفاسه.

لذلك حاول الرجل أن يثنيه ويشغله... فقال له:

- جئتك يا سيدي في أمر لا أطيقه، وأشعر بالحيف منه ومن طبيعته. كأنما حصلت أخطاء في البرمجة وها هو اليوم يتسرب مني... ويسجل من عمري ذهاب سنة، وبذلك لم يعد في رصيدي وحوزتي سوى أيام معدودة...

عند ذلك رفع الشيخ رأسه وتأمل نبرات محدثه، ثم سأله: أين تعمل.

- أعمل في المصرف.

- وهل تقرضون الناس قروضاً حسنة.

- نقرضهم كما تقرض الدودة الخشب، وكما يقرضُ الصدأ الحديد، وليس للأشياء الحسنة في نظامنا عرف أو مكانه، وأنا أعمل بالكومبيوتر وتصلني بالأزرار حماسة وانتباه شديد، ففي جانب تتفاقم الخسائر... وفي جانب آخر يتعالى الرصيد.

وخلال عملي الطويل لم أحاول أن أنظم بيانات لإمساك الزمان، والتحكم بالمصير، وها أنا أشعر بالبلبلة، والخسائر، ولم اقترف في أيامي

أفعالا توقع صاحبها في الريبة والخطأ الجسيم. وما نحن يا سيدي الا وسائل تتحرك بمشيئة السوق ورغبات السيد المدير. ولا أعرف أن كان لعملي شأن في الذي أصابني.

فقال الشيخ:

- مادام السوق مشيئتك، فاذهب إليه لتعرف مواضع خطواتك، وما ينفعك ويتماثل فيك.

فنهض الرجل إلى السوق. وفي السوق كان الناس على حركة دائمة وصخب شديد، ثم أمعن النظر فيهم حتى تمكن من فصلهم إلى جماعتين، جماعة منهم على فرح واسع، وجماعة على غم كبير.

وكانت للسوق فتنه وأضواء ساطعة، ونسوة مكشوفات العناصر، ونسوة على تكتم شديد، وخلف الواجهات الزجاجية نسوة محتجزات وقد حوّلهن الحجز إلى تماثيل. فتقرب الرجل منهن وتأملهن وصاح... يا الله تلك هي الحياة التي تهزأ بالزمن والأعاصير. وقد تمنى أن يوقف زمانه خارج الزجاج ويتسرب كالضوء، ويقف في الواجهات كما تفعل التماثيل... وقد دفعته الريبة في نفسه أن يدخل إلى احدى الواجهات ويطلب الوقوف خلف زجاجها رغم ما يصيب الواقفين من جفاف في الأحداق... وظمأ عظيم غير أن صاحب الواجهة تأمله بريبة واعتذر عن قبول العرض فخرج الرجل إلى واجهة أخرى ولمح خلفها امرأة وحيدة على فتنة وطول فريد... فدخل المحل وأشار إلى فتاة الواجهة. فابتسم الرجل وأخرج صندوقا واخرج منه ثوباً يشبه الثوب الذي ترتديه المرأة الواقفة خلف الزجاج.

فقال الرجل: لا أريد الثوب وحده، أريدهما معاً... الثوب وصاحبته فاستغرب البائع الطلب واعتذر عن الفتاة المصلوبة في الواجهة وقال: تربطني بها ثياب كثيرة وأيام، ولا أحب أن يقال عني بأنني أخون العشرة والودّ حتى ولو كانت الفتاة من الصلصال أو الخشب الصقيل. غير أنني أستغرب أمرك. وأرغب أن أسألك عن قصدك... وما الذي ستفعله بفتاة من صلصال.

فقال المريض:

لقد أنفقت عمري بعيداً عن المرأة، ثم خطر ببالي أن آخذ هذه الدمية الجميلة لأموت إلى جوارها، بعد أن أتعلم منها الصلابة والتحديق الطويل. فانفعل البائع وأمسك الرجل من ذراعه ودفعه خارج الباب ونصحه بأن ينتبه إلى حركة اللصوص والعيارين.

عندما أصبح الرجل في السوق أحس بالصخب والايقاع السريع، وتنبه إلى أن السوق يضيع الملامح فيصطدم الناس ببعضهم دون أن يمتلك أحدهم فرصة للالتفات والاعتذار.

وقد أغرت الحالة الرجل، فقرر أن يرتطم بالعابرين.

وبسبب ذهوله الشديد تقدمت منه دورية للشرطة واعتقلته بتهمة التحرش بامرأة.

فقال الرجل مستغربا: المرأة الوحيدة التي أحببتها هي الفتاة الواقفة في الواجهة، ومع غيرها من

النساء لم أحاول ارتكاب أي فعل أثيم.
ـ فقال الشرطي: تلك جريرة أدهى وأعظم.
ـ وكيف؟ سأل الرجل مستغربا.
ـ فقال الشرطي: عدم التحرش بالنسوة يضر بالأمن والعمران ويوقع الأسواق في البلاهة والرتابة... فيتوقف الناس عن البيع ويتوقفون عن الحياة.
ـ فماذا أفعل.
ـ قال الشرطي: اذهب إلى النسوة العابرات، وتقرب إليهن وتحرش بهن، وإياك وإقلاق راحة النسوة خلف الزجاج وفي الواجهات.

عندما أطلق سراح الرجل المريض، كانت الدهشة التي تتقصد من ملامحه أكبر منه، ثم بدأ يقلِّب كلام الشرطي على وجوهه وعواهنه، فشعر نحوه بالريبة والتقدير، فقال في نفسه: عندما تصل الشرطة في بلده إلى هذا الحد من المعرفة والتلويع تصبح الحياة أكثر صخبا واتصالا بالحضارة والأخاديد... وكاد أن يطلق من بين الحشود ابتهالا يطلب فيه من الله أن يكلأ رجال الشرطة برعايته... ليدخلهم رجال المصارف في الكومبيوترات ويمنحوهم ما يشاؤون من الرصيد.

وعندما أمعن النظر في صرخته التي انتوى أن يطلقها وجدها على قسوة كبيرة وضلال بعيد.

ولا يمكن لأحد أن يحتملها من الأنس والجان... وفكر أن يعود لأحد رجال الشرطة ليقدم له الاعتذار وعندما لم يجد الشرطي الذي يفي بالحاجة عاد إلى السوق وقصده أن يتحرش بالنسوة العابرات دون أن يلتفت إلى تماثيل النسوة في الواجهات. عملاً بنصيحة الشرطي.

حين وصل إلى السوق.. توغل في الزحام وأمعن فيه ولم يكن على دربة ولا معرفة. وظل على ذلك حتى تحلقت حوله جماعة من النساء وأمطرنه باللعنات والركلات والولاويل.

سوى واحدة من النساء فقد انحنت على جسده لتفتديه، وعندما انفضت النسوة، أنهضته ومشت إلى جواره، ثم سألته عن الأسباب، فحكى لها قصته.

فدمعت عينا المرأة، وعندما تأمل أحداقها وجدها تشبه فتاة الواجهة الزجاجية، ففزع وارتد إلى الوراء، وسألها... هل أنت امرأة آلية. وكيف استطعتِ القفز والخروج من لمعان الزجاج وصلابته.

عندما استكملت المرأة مسح عينيها، قالت: لا... أنا امرأة من لحم ودم ولست من مفاصل وأسلاك.
ـ فما الذي أغراك بي فمنعت النسوة وغضبهن عني.
ـ فقالت: لا أعرف. لكن الحياة تصوغ نفسها بصورة مفاجئة، فتصنع للكائن كائنا من حاجته وطبيعته ثم تلقي بالصدفة ليكون اللقاء والخروج والدخول والفتنة والذهول.
ـ فهل تقبلين الزواج مني رغم ضآلة أيامي.
ـ أقبل.

فصرخ الرجل: ولكن لماذا؟

قالت المرأة: ربما كنت أقل منك أياما، لكن الفرق بيننا هو أنك تعرف، وأنا لا أعرف. فتأمل الرجل المرأة والكلام وقال:

-كأنما توقع المعرفة بالناس.

فقالت المرأة: كأنما

-ليتني التقيتك من زمان طويل.

قال الرجل:

-ما دمنا في الزمان... فليكن من بهجتنا أننا التقينا الآن. قالت المرأة ثم ذهبا معاً.

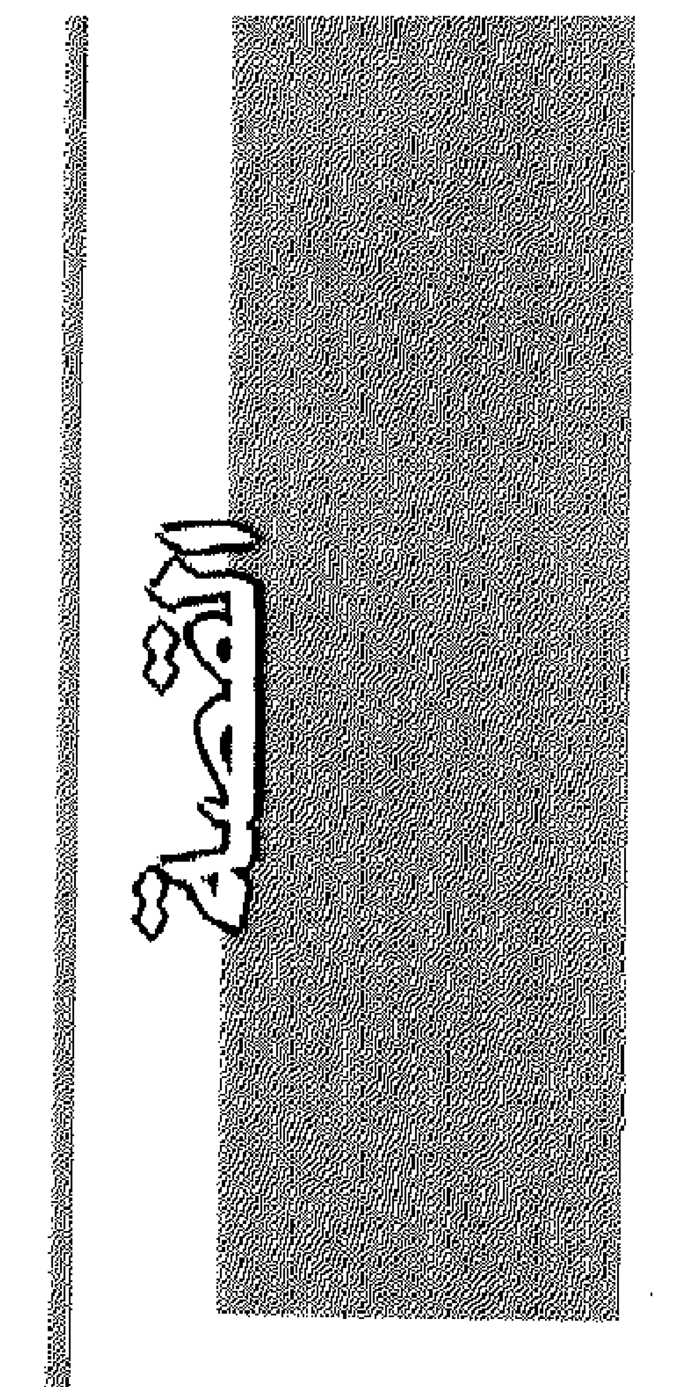
بعد مدة دخل الرجل المريض عيادة الطبيب، فتأمل الطبيب البيانات ورفع رأسه باستغراب وقال:

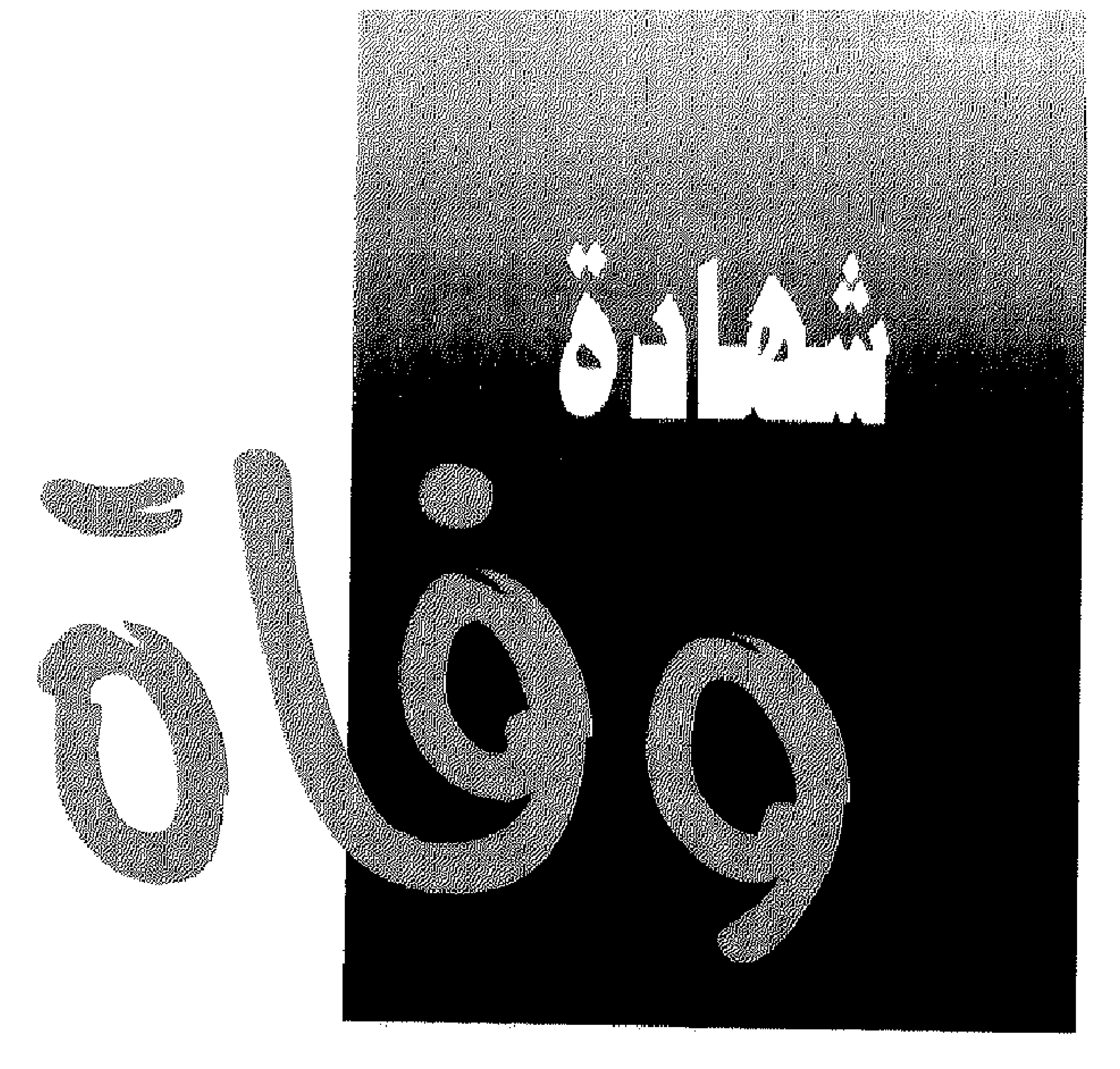
-أمر غريب، أنت في صحة ممتازة، ولم تعد في ذاتك وطبيعتك أية عناصر وأسباب للمرض. فماذا فعلت وكيف وصلت.

عند ذلك تأمل الرجلُ.... الطبيب، واستدار عنه وخرج من عيادته وعندما نزل إلى الطريق، تأمل الهواء والناس وشعر بالكثافة والدخان ولم يشعر بالخفة والتطاير كما يشعر الطفل الوليد، ثم انتابته الأسئلة والمخاوف، فترك المرأة الجميلة في البيت وذهب إلى الواجهة الزجاجية في السوق ليعرف ويتأكد... **وعندما حدق في الواجهة ليقارن بين المرأة والمرأة، والجمال والجمال لم يجد أحداً خلف الزجاج.**

لم يجد أحداً خلف الزجاج.

❊ ❊ ❊





شهادة وفاة

● د. أحمد زياد محبك

بعد حوالي الساعة رجع رشيد، أوقف سيارته البيك آب أمام دار المختار، نزل منها مسرعا، ودخل على المختار، كان ما يزال عنده أبو القاسم وسامح، أما باقي الرجال فقد ذهبوا، ألقى السلام، ثم ناول المختار ورقة استلها من جيبه.

فسأله المختار:

ما هذا يا رشيد؟!.

- شهادة وفاة.

ومن أين جئت بها؟.

- من الدكتور منير، ذهبت إليه في منزله في المدينة.

ولكن من ساعة كنت هنا، كيف رحت وجئت؟

- ثلاثون كيلومترا بين القرية والمدينة لا تحتاج إلى أكثر من ثلث ساعة، أنا أعتبر نفسي تأخرت.

ولكن لم تقل إنك ذاهب لإحضار شهادة الوفاة من الدكتور منير في المدينة؟

- هل من الضروري أن أخبرك، أنت طلبت منا شهادة الوفاة، ورفضت الاستجابة إلى رجاء كل الرجال الذين كانوا هنا، فخرجت وجئتك بالشهادة المطلوبة، هل في هذا أي خطأ؟!.

وصمت المختار برهة، ثم قال:

أنا في الواقع مدهوش، كيف يعطيك الدكتور منير هذه الشهادة، وهو لم يشاهد الميت، ولم يكشف عنه؟!

- ولكن الدكتور منير هو طبيب القرية، ويعرفنا جميعا، ونحن نعرفه.

ورد المختار:

لا يا رشيد، القانون فوق كل شيء، هذه الشهادة مرفوضة، وأستطيع الآن الاتصال بالمسؤولين في المدينة لإلقاء القبض على الدكتور منير.

وتدخل أبو القاسم، وهو كهل، في عمر المختار، فقال:

يا مختار، أنا وأنت من جيل واحد، وأبو أمجد صاحبنا وأخ كبير لنا، ونحن عشنا مع بعض، ولي رجاء عندك، اقبل هذه الشهادة.

فقال المختار ببرود:

يا أبو القاسم، أنت صاحبي، وأنا أرجوك لا تحرج نفسك، هذه أمور قانونية، وأنا المسؤول هنا عن القانون.

ولم يصمت أبو القاسم، فقال وكأنه لم يسمع كلام المختار:

ولكن الناس وقعوا في مشكلة.

وأي مشكلة يا أبو القاسم؟!

جثة أبو أمجد، والناس ينتظرون موافقتك على الدفن.

ليس هناك مشكلة، اليوم عطلة والدكتور منير في منزله في المدينة، لينتظروا إلى صباح الغد، غدا يأتي الدكتور منير إلى مستشفى القرية، فندعوه إلى زيارة الميت، فيكشف عنه، ويقدم الشهادة المطلوبة.

وتشجع رشيد فقال:

ولكنك تعرف صعوبة الانتظار في وجود جثة.

فرد المختار على الفور:

افترض أن له ولدا خارج البلاد، هل كانت ستدفن جثته قبل مجيء ابنه؟!

ولكن لا ضرورة في مثل حالتنا للانتظار، ولا سيما ونحن في شهر تموز، والجو كما ترى حار، بعد ساعة أو ساعتين تتفسخ الجثة.

لا، لن تتفسخ، أنا أضمنها إلى صباح الغد، أنا بيدي هاتين دفنت عشرين جثة، أبي وأمي وإخوتي وأولاد عمي، بعد يومين وثلاثة، وما كان عندنا كهرباء، والكهرباء الآن وصلت إلى القرية، ضعوا أمام الجثة مروحة، إذا كان أمجد ما عنده مروحة، فخذوا مروحتي.

وخيم صمت مريب، قطعه بعد ذلك رشيد، فقال:

يا مختار، أبو أمجد عجوز، وكلنا كنا نتوقع وفاته، ولا شك أن موته كان طبيعيا بسبب مرضه.

وببرود أجابه المختار:

يا رشيد، أنت لا تعرف، ربما مات بالجدري، أو الكوليرا، أو التيفوئيد، ونحن في الصيف، هل تعرف أنه قد يسبب وباء يجتاح القرية كلها، وأنا المسؤول هنا.

ولكن يا مختار، من يومين زاره الدكتور منير بنفسه وكنت عنده في البيت، قال لنا إن أيامه معدودة، ومرضه هو مجرد نزلة صدرية ولكن لن يتحملها جسمه الضعيف.

يا رشيد، يا رشيد، لا تحاول إقناعي، القانون هو القانون، وأنا وحدي المسؤول هنا، هل تتحمل أنت المسؤولية عني؟!

وتكلم سامح، وهو شاب دون العشرين، فقال:

أنت يا مختار ظلمتنا حين طبقت على القرية قانون دفن الموتى، هذا القانون وضع للمدينة لا للقرية.

ونظر المختار إلى سامح طويلا، ثم قال له:

أنت يا سامح ليس من حقك الكلام، ولا سيما في حضور رجال في عمر أبو القاسم، وعلى كل حال ما دمت قد تكلمت، فمن المؤسف أن تنطق بمثل هذا الكلام، وأنت الشاب المثقف، يبدو أن ثقافتك ما اكتملت على كل حال غدا تأخذ الشهادة الثانوية، وتنزل إلى المدينة وتدخل الجامعة، وترى معنى النظام والقانون، وعندئذ سوف تندم

على ما قلت الآن.

ونهض سامح، وخرج وهو يغمغم بكلمات لم يسمع أحد من الرجال منها شيئا.

وتكلم رشيد بحسم، يريد الوصول إلى قرار فقال:

هل تريد يا مختار أن أذهب إلى المدينة لأحضر لك الدكتور منير بنفسه، كي يكشف أمامك عن جثة أبو أمجد، ثم يقدم لك الشهادة المطلوبة؟!

ورد المختار بحسم أقوى، فقال:

يا رشيد، لا تكلمني بهذه اللهجة، أنا لا أريد أي شيء، وأنت لا تقدم شهادة الوفاة إليّ، وإنما تقدمها إلى القانون، وأنا هنا ممثل القانون، والمسؤول عنه.

وخرج رشيد من غير أن يقول شيئا.

ونهض أبو القاسم، ووقف أمام المختار وجها لوجه، ثم قال له:

يا مختار، أنت كل مرة تخلق للفلاحين مشكلة، ثم تحلها بنفسك في الوقت المناسب، قبل أن تصل الأمور إلى نقطة لا حل لها، وتبقى أنت دائما المسيطر، ولكن يبدو أنك هذه المرة، وأشار إليه برأسه إشارة يأس وإخفاق، ثم أدار إليه ظهره وخرج.

* * *

في صباح يوم الجمعة كان أبو أمجد قد توفي. استيقظ ابنه أمجد، فوجد الشمس قد تجاوزت الأفق، وبدأت تصعد في السماء، تنبه إلى أنه تأخر وأن والده لم يوقظه، كانت العادة أن يوقظه أبوه العجوز كل صباح قبل بزوغ الشمس حتى في أيامه الأخيرة، على الرغم من مرضه. أسرع إلى غرفة أبيه، طرق عليه الباب، لم يسمع جوابا، دفع الباب ودخل، فرآه في فراشه، اقترب منه، كان فاغر الفم، شاخص العينين، ويده مرخية إلى جانبه، ولا نبض.

وانتشر الخبر في القرية، وأخذ الناس يتوافدون على دار أبو أمجد.

وفاة هادئة، لا تعب فيها، ولا عذاب.

عاش حياة هادئة، ومات ميتة هادئة، يا له من رجل طيب.

يجب أن نساعد ابنه أمجد على دفن أبيه، فهو ابنه الوحيد، ولا بد من مساعدته.

من حسن حظه أنه توفي في الصباح الباكر، نستطيع تجهيزه ودفنه من غير استعجال، فأمامنا النهار كله.

ومن حسن حظه أيضا أنه توفي يوم عطلة، كل القرية ستشارك في تشييعه.

هكذا قال الرجال، وهم في دار أبو أمجد.

ولما خرج إليهم أمجد من غرفة أبيه، دامع العينين، قال له رشيد:

لا تكلف نفسك يا أمجد أي مشقة، نحن سندبر الأمر كله.

وقال صالح:

أنا سأدفع لمكتب الدفن ثمن القبر.

وقال أبو القاسم:

أنا سأقدم طعام الغداء لكل من يأتي لتعزية أبو أمجد.

كان أبو أمجد قد بلغ الثمانين، بل

لعله تجاوزها بقليل، وكان قوي البنية، يدب على عصا صنعها بنفسه من شجرة التوت القائمة في ساحة القرية، هناك عجائز كثيرون، ولكنه كان أكثرهم تقدما في العمر، وأكثرهم قوة، لم يمرض، إلا في الأيام الأخيرة من حياته، وأمجد هو ابنه الوحيد، وهو مثل أبيه، طيب القلب، حسن المعاملة، يحبه أهل القرية كلهم، ولم تكن عنده سوى قطعة أرض صغيرة، يعمل فيها، ويعيل أباه وأولاده الثلاثة وزوجته.

وساد شيء من الصمت، فقال رشيد:

أنا سأذهب إلى المختار، وأعلمه بالوفاة، وأطلب من مكتب الدفن إرسال القائمين على أعمال الدفن فورا.

ذهبت إلى المختار، لأخبره بوفاة أبي، وأحصل منه على إذن بالدفن، فقال: هيئ قبل كل شيء شهادة الطبيب بالوفاة.

هكذا قال أمجد، وهو يغص بدموعه، فقال رشيد:

لا تقلق، أنا سأذهب إلى المختار، وسأقنعه بتأجيل الحصول على شهادة الوفاة إلى يوم غد، حتى يحضر طبيب القرية إلى المستشفى.

ونهض يهم بالخروج، فقال له محمود:

الأفضل ألا تذهب وحدك، سنذهب نحن معك.

فقال رشيد:

لا ضرورة لذلك.

فقال أبو القاسم، وهو ينهض عازما على الذهاب مع رشيد:

كلام محمود صحيح يا رشيد، سنذهب نحن معك، أنت تعرف المختار، عنيد، ومتمسك بالقانون.

وانطلق إلى المختار، رشيد وأبو القاسم ومحمود، وانضم إليهم حسين وسامح.

ودخل الرجال على المختار، فتلقاهم بهدوء بارد.

وتكلم رشيد، فأكد المختار أنه لا بد من شهادة الوفاة، وحاول الرجال إقناعه بأن الوفاة طبيعية، وأنهم يضمنون له الحصول على شهادة وفاة من الدكتور منير في اليوم التالي، فسخر منهم، وقال:

هذا تجاوز للقانون، بلا تلاعب به، وأنا لا أسمح به على الإطلاق.

وعلى الفور غادر رشيد منزل المختار، من غير أن يقول شيئا، وهو غاضب وأسرع إلى سيارته البيك آب، دخل فيها، شغل المحرك وانطلق مسرعا.

وغادر بعده دار المختار أكثر الرجال.

* * *

قبل أقل من سنة، قرر المختار أن يطبق في القرية قانون الدفن المطبق في المدينة، وكان من الطبيعي أن يحظى قراره بالموافقة، بل كان من الطبيعي ألا يلقى شيئا من الاعتراض.

لقد وصلت الكهرباء إلى القرية، ومدت فيها شبكة اتصالات هاتفية، ربطتها بالمدينة، وبسائر المحافظات، كما استفادت من خدمات المياه، وخدمات المجاري والصرف، وفيها مستشفى وثانوية، فلماذا لا نطبق فيها قانون دفن الموتى؟!

هكذا كان المختار يتحدث إلى الرجال في القرية، كان يتحدث بهدوء وجدية، وهو على يقين من أنه لن يلقى المعارضة.

ثم تابع بعد ذلك كلامه، مرددا كثيرا من الحجج والبراهين الصحية والقانونية، مكررا كلمات مثل النظافة والصحة العامة والقانون والتطور والرقي والحضارة، ثم ختم كلامه بقوله:

لن تكون المدينة بعد اليوم أفضل من الريف، بل سوف نتفوق على المدينة، وسنتقدم عليها، لأننا بعددنا القليل سنكون أكثر دقة وانضباطا في تطبيق القانون، في حين أن القانون في المدينة كثيرا ما يتم تجاوزه.

ولكنه ما لبث أن أضاف:

مكتب دفن الموتى سيحقق للعاملين فيه أجورا شهرية ثابتة، تضمن لهم عيشا لائقا، ولن تجعلهم كما كانوا من قبل ينتظرون الموت، لكي يرتزقوا من أعمال الدفن، وذلك المكتب سيوفر للميت كل الخدمات المطلوبة بسرعة وسوف يوفر على أهل الميت عناء الإعداد للدفن، ولا سيما حين يكون الموت بغتة، وهو غالبا ما يكون بغتة.

وهكذا تم تطبيق القانون، وأنشئ مكتب لدفن الموتى.

أعجب الفلاحون بكلمات الصحة والقانون والحضارة ولكنهم ما لبثوا أن فوجئوا بتعيين شقيق المختار مديرا للمكتب، وكان عاطلا لا عمل عنده، ثم فوجئوا باستملاك المكتب للمقبرة وما حولها من أراض، وبإلزام الفلاحين جميعا بدفن موتاهم في قبور جديدة، تباع لهم بأسعار عالية، ولا يجوز لأحد أن يدفن ميتا في غير تلك القبور.

* * *

ومن أمام بيت المختار انطلق رشيد بسيارته، وهو عازم على إحضار الدكتور منير من المدينة.

«سأدفع له ألف ليرة، وإذا كان قد خرج من البيت، فسأحضر إلى القرية مدير أكبر مستشفى في المدينة، سأقلع عين المختار».

هكذا كان يقول لنفسه، وهو يمر بسوق القرية، لم يلق بالا إلى من يحييه، أو يشير إليه.

ولكنه فجأة خفف السرعة، ثم توقف، وأخذ يرجع بسيارته إلى الوراء، رجع أكثر من مئة متر، حتى توقف أمام دكان أبو عمر، ومن غير أن ينزل من السيارة مد رأسه من النافذة، ألقى تحية على أبو عمر، وهو قاعد في دكانه، ثم سأله:

● أبو عمر، ابنك في المدينة أم في القرية؟

- لا، في القرية.

ومن غير أن يقول شيئا انطلق بسيارته نحو بيت أبو عمر، وقبل وصوله إليه، أطلق بوق سيارته، ومع نزوله من السيارة رأى عمر يخرج من باب الدار.

● ياعمر، خبّرني، أنت في كلية الحقوق كما أعرف، هل هذا صحيح؟

- نعم.

* * *

وبعد دقائق وصل رشيد في سيارته وإلى جانبه عمر إلى دار

المختار، وهو ينزل من السيارة رأى جماعة من الرجال قادمين وهم يحملون العصي والمعاول والفؤوس، وفيهم سامح وأمجد وأبو القاسم وحولهم يتراكض بعض الأطفال وهم يتصايحون منادين بسقوط المختار.

وتقدم منهم رشيد ليقول لهم:

● انتظروا، أنا سأدخل على المختار، عمر سيكلمه!

فأجاب أبو القاسم:

- لا فائدة من الكلام يا رشيد!

فقال رشيد:

- لا، عمر هذه المرة سيكلمه بطريقة مختلفة، على كل حال انتظروا أنتم هنا أمام باب الدار، وإذا تأخرنا نحن في الداخل، فاهجموا على الدار ولا تنتظروا.

* * *

ودخل رشيد على المختار، يتقدمه عمر، ليقول له:

- يا مختار، في المادة 35 من البند الرابع من قانون دفن الموتى، ورد أنه يجوز في حالة تطبيق هذا القانون في القرى قبول شهادة الوفاة من طبيب في المدينة كان يشرف على علاج المتوفى على شرط أن يكون المتفوى مسنا تجاوز الثمانين وغير مطعون في وفاته الطبيعية.

ورد المختار:

- ولكن يا عمر، أنا المسؤول هنا عن القانون، وفهمه وتفسيره، وتطبيقه، لا أنت ولا غيرك.

فقال رشيد:

- هذا صحيح يا مختار، ولكنك مسؤول اليوم فقط، وغدا سيكون في القرية مختار آخر غيرك وسيتحمل المسؤولية بدلا منك».

وسأل المختار بحدة:

- وكيف هذا يا رشيد؟!

فقال عمر:

- أنت تجاوزت السبعين يا مختار، وفي المادة 42 من البند السادس من قانون الأحوال المدنية لا يحق للمختار الاستمرار في عمله في حال تجاوزه الخامسة والستين.

ورد المختار بعناد:

- ولكن هذا القانون معطل، ولا يعمل به.

فقال عمر:

- نعم، هو معطل، ولكنه غير ملغى، ونحن سنعمل به.

وازداد المختار عنادا، فقال:

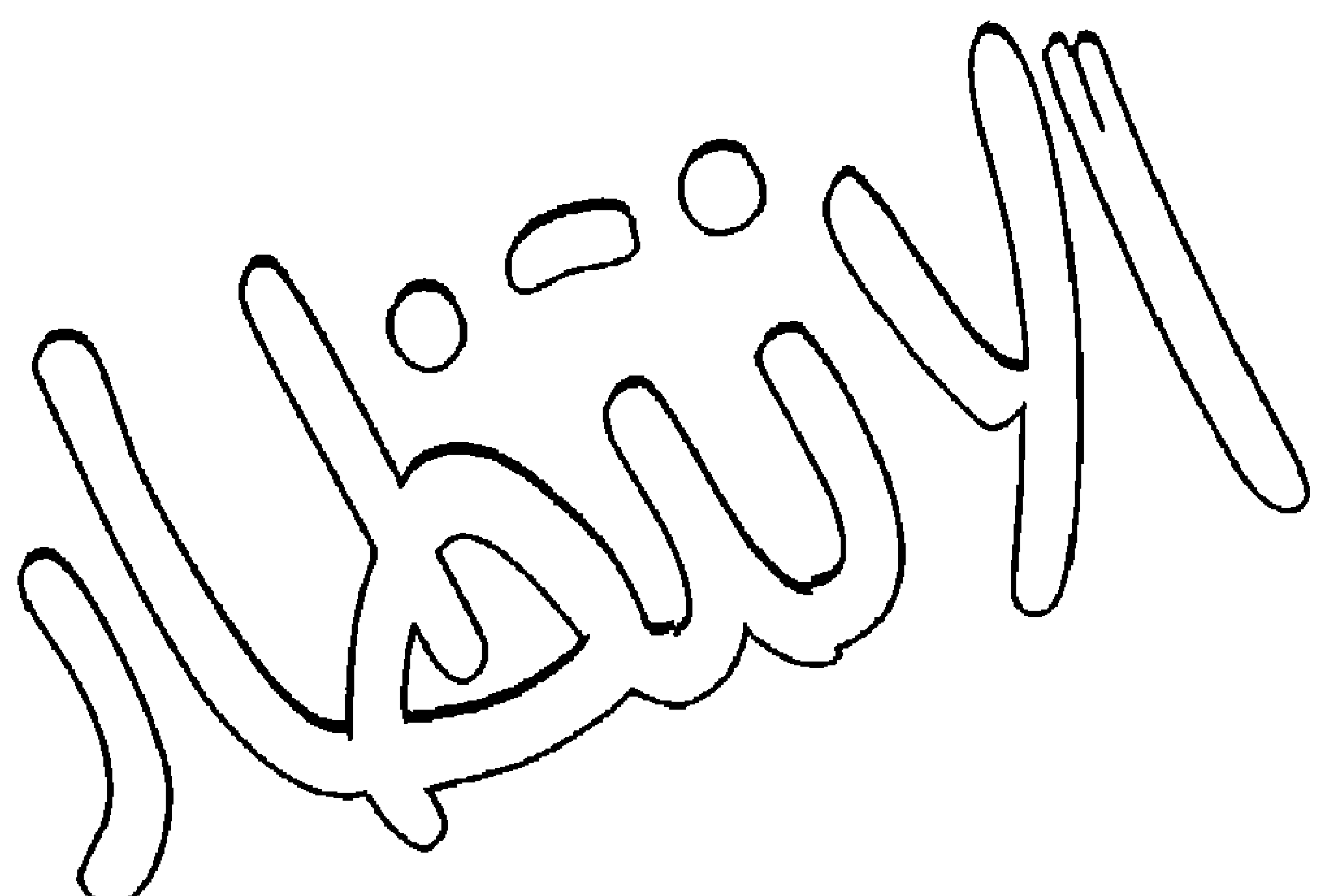
- ولكن أهل القرية أكدوا أكثر من مرة أن المختارية لي مدى الحياة، وقالوا: لو كان لي ولد لكانت المختارية له من بعدي.

- ولكن أهل القرية الآن يطالبون بعزلك، وإذا لم تصدق فانظر من النافذة.

هكذا رد عليه رشيد، ثم أدار إليه ظهره، وتوجه إلى الباب هو وعمر، وحين فتحه ليخرج رأى الرجال أمامه يرفعون العصي والفؤوس والمعاول، وهم على وشك اقتحام الباب على مختارهم القديم.

* * *

وبعد أقل من ساعة دفن أبو أمجد. وشاركت في تشييعه القرية كلها.



• فوزية السويلم ـ الكويت

اصطفت البيوت واقفة على الشريط الساحلي الغربي من الفنطاس متشابهة في الصمت والسكون كأنها تلقي تحية على الشوارع والأزقة من الخلف وعلى البحر وأمواجه من الأمام.

الساعة الثانية بعد منتصف الليل ولم يعد...

قذفتُ الوسادة التي كنتُ أحتضنها بعيدا وبالأخرى ارتديت قميص النوم... اتجهت إلى المطبخ... مازال الخدر يسري في جسدي.. قال لي في آخر مكالمة: «سأتأخر فصديقي سيارته عطلانة واضطررت أن أعطيه سيارتي».. إنه لن يتأخر لأنه ذهب «بالشورت» و «البلوفر». واصل... حبيبتي اهدئي ونامي سأكون بالمنزل بعد قليل.

اهتمي بإغلاق الأبواب والنوافذ.. فلا تنسي المئتي ألف دينار التي سنودعها في البنك غدا، غدا صباحا، كرر على مسامعي.. اغلقي الأبواب جيدا.....

الظلام الذي ملأ عيون البشر ليلاً يعلم أن هذه الجدران تضم مبلغا من المال وزوجة تنتظر.. تذكرت الرسالة التي وضعها صديقه في حقيبة يدي

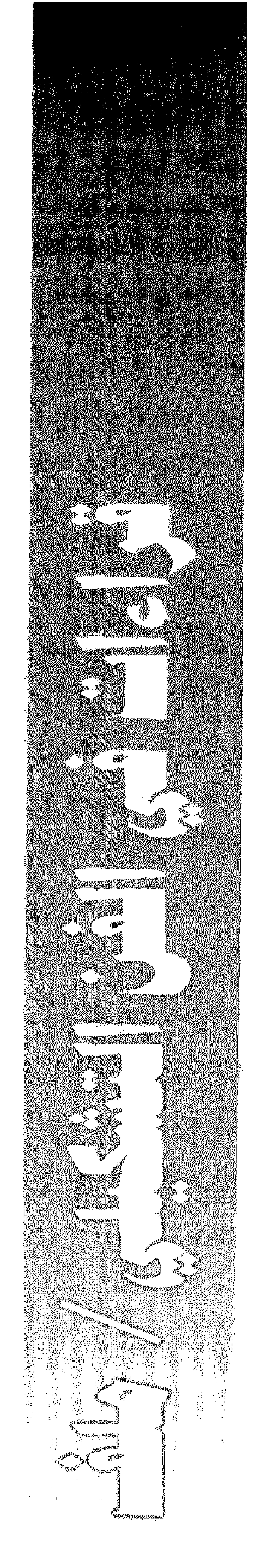
وأنا أودع جاسم في المطار... بيدين ترتجفان مزقتها بسرعة.. أخذت أتمتم- حقير وغد..

لم أخبره بهذه الرسالة فقد يتهور ويرتكب جريمة فهو يحبني كثيرا!!

نصحته أكثر من مرة بأن يبتعد عنه ثم فضلت الصمت! قال لي مرة أنت تسيئين الظن بالآخرين، مددت يدي وأطفأت الأنوار... استلقيت على السرير.. شعرت بالنعاس يقتحم مقلتي... استسلمت للنوم... سمحت لعقلي الباطن بأن يعرض عليَّ أبطال قصة الخطاب المفقود لآدجار آلان بو ولكن أخذت أردد.. مفاتيح باب المنزل مع مفاتيح السيارة.. والجدران تعلم بأني زوجة تنتظر... أرجوك ابتعد عني.. هذه حقيبة النقود أمامك لقد اشترى زوجي حصته من الشركة.. خذها واهرب بها.. خذها واهرب بها.. لن أخبر أحداً بما حدث.. أمّا أنا فاتركني زوجة تنتظر..!! حدق بي جيدا ثم قال: ألم تقولي بأني حقير ووغد.. تابع: أنت صادقة وجميلة!

قلت إنه حلم مرعب..

قال وهو يحتسي القهوة.. لا.. إنها الحقيقة... تتعالى الأصوات في الغرفة ثم تختفي نهائيا أنظر إلى هناك أرى «الشورت» ملقى على الأريكة و «البلوفر» على الأرض... أترك الغرفة أبحث عن حقيبة النقود.. لم أجدها... أسأل جاسم، قال بصوت حزين و ملامح كئيبة: لقد مات صديقي مقتولا في الليلة الماضية!!! قلت.. جميل أن يموت القتيل فهناك كثير من القتلى يعيشون بيننا إذا لم نكن نحن منهم.



■ فاتح المدرس.. المؤثرات الفكرية والفنية

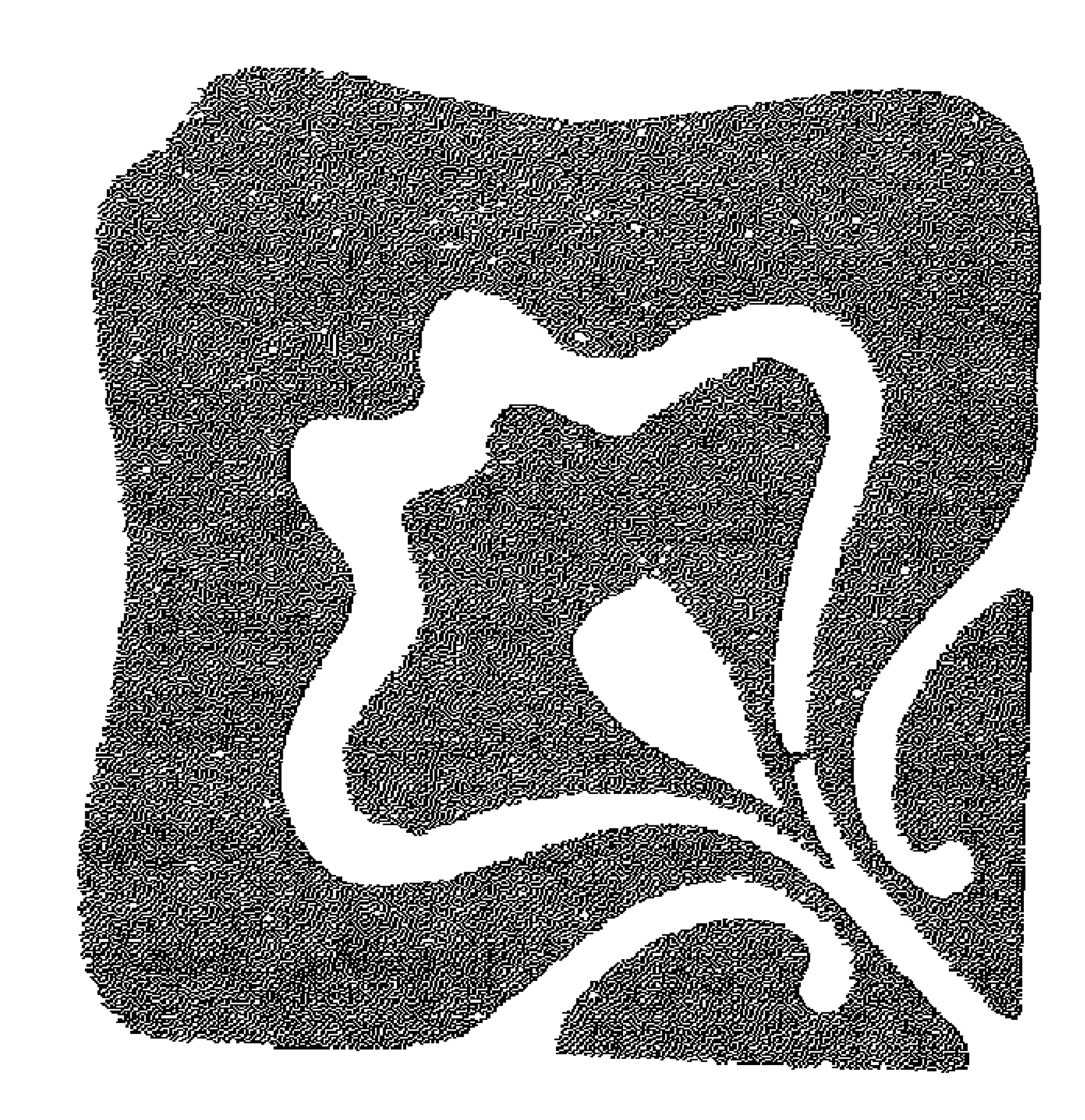
طاهر البني

■ اشراقات الحدس في حواس الفراغ

غالية خوجة

■ النحات وحيد استانبولي

أنور محمد



■ ملف

فاتح المدرس.. المؤثرات الفكرية والفنية

• طاهر البني

«أحب الطهارة في الفن على أن أبقى جانب الإنسان».

بهذه العبارة المختزلة لخص الفنان التشكيلي فاتح المدرس موقفه من العمل الفني، وحدد طبيعة توجهه في صياغة اللوحة التي تشكل نموذجا متفردا في حركة التشكيل السوري، وتجعل مبدعها يحظى بشهرة واسعة ومكانة متألقة داخل سورية وخارجها لما يتمتع به من غزارة في الإنتاج وتميز في الرؤيا، وثراء في التشكيل.

فلا غرابة أن نجد الصحافة السورية والعربية تخصه بمئات المقالات والدراسات والمحاورات التي تناولت تجربته الفنية التي تألقت في النصف الثاني من القرن العشرين. وحظيت بحفاوة كبيرة في المشهدين الثقافي والتشكيلي، بالإضافة إلى ثلاثة كتب رصدت تجربته ومسيرته التشكيلية.

والطهارة في الفن في عقيدة المدرس تعني التخلص من كل الشوائب والأدران التشخيصية التقليدية التي تجعل من اللوحة الفنية ترجمة آلية للواقع دون أن تفسح لذات الفنان وخياله فرصة الحضور.

فقد كان المدرس دائب السعي لتكنيس ذاكرته من الطفيليات، والتراكمات الفائضة التي تفسدها، وتبعدها عن النقاء والطهارة، وذلك ليتاح لهذه الذاكرة احتضان الرؤى النظيفة التي تشف عن روح الإنسان وتجعل الفرصة سانحة لإضاءة عوالمه الداخلية، وكشف الجوانب الخفية في النفس البشرية.

وطبيعي ألا يتسنى للفنان هذا النقاء إلا بالاعتماد على لغة التشكيل

الحر الذي يستبعد المعارف التقليدية، ويرسل ذاته على سجيتها لتعبر عن كل المواقف الإنسانية بما فيها من متناقضات دون إخضاعها لمعايير مسبقة الصنع، من هنا كانت لغة المدرس التصويرية أقرب للتجريد منها إلى التشخيص، وكانت أدواته التعبيرية تميل إلى الاختزال والتبسيط، وتعتمد العفوية والتلقائية أكثر من اتكائها على الخبرات المدرسية المستهلكة، وكان الكشف عن الدفين في أغوار النفس، واستنباط المكنوز في الذاكرة وفضحه أكثر موائمة لنزوع المدرس التحرري، وتوقه للحرية في التعبير.

وبذلك بات فاتح المدرس أبرز الكافرين بلغة التشكيل التقليدية، وأكثرهم جرأة في مواجهة التيارات السلفية في لغة الفن، والتعبير عن امتعاضه من فجاجتها وخيبتها، فكان بذلك فاتحا لعصر التنوير التشكيلي، وباعثا لقيم جديدة، تنتصر للحرية التعبيرية التي تجسد الواقع بين ذات الفنان المبدعة وبصيرته النافذة، لا بعدسة الرسم العاجزة عن كشف الحقائق وسفور الأسرار.

ولم يكن المدرس داعية مجتهدا وحسب في طرح أفكاره التحررية، بل كان مترجما عمليا دؤوبا لتلك الأفكار من خلال نتاجه اليومي الذي لا يعتريه السأم والملل، ولا تنفذ إليه إلا الرغبة الجامحة في الابتكار والابتداع.

وقد خضعت تجارب المدرس إلى جملة من المؤثرات الفكرية والفنية أسهمت في تكوين لوحته منذ مطلع الخمسينيات، وشكلت منهجا إبداعيا يحتذى، ترك أثره الواضح على معظم التجارب التشكيلية المستحدثة في سورية.

فما أبرز هذه المؤثرات؟ وكيف تجلت في نتاج الفنان؟

ففي واقع الأمر لم تكن هناك مؤثرات ثابتة تركت آثارها الواضحة في فكر الفنان عبر سني حياته التي تجاوزت السادسة والسبعين عاما، حيث لعبت البيئة المكانية المتنوعة التي خضع لها الفنان دورا هاما في تكوينه الفكري فالبيئة الريفية التي عاشها في طفولته، أودعت فيه الكثير من المفاهيم الشرقية بما فيها من عقائد وأساطير محلية ومفاهيم اجتماعية، باتت تشكل مخزونا كبيرا في ذاكرته التي تفاعلت مع كل الثقافات والأفكار التي تعرف عليها فيما بعد:

«بإمكاني أن أعترف أنني لم استعمل مؤثرا واحدا دخل ذاكرتي بعد سن التاسعة، وليست دراساتي الطويلة وتجاربي سوى عملية تكنيس وتنظيف لاتساخ الذاكرة»(1).

ولئن كانت هذه المؤثرات جنينية إلا أنها تركت أثرها في التفاعل مع الأفكار الجديدة التي كانت تطرح ذاتها أمام الفنان، فالصراع الطبقي بين البيئة الفلاحية والسيطرة الإقطاعية، وظلم الإنسان لأخيه الإنسان، ومسألة الفقر والغنى، وقضية العدالة ـ الموت ـ الحياة ـ كلها كانت تلازمه طوال حياته.

«أحسست بالصراع الطبقي ورفضت الظلم بكل أشكاله، وانطبع

ذلك في أعمالي، فكنت اشتراكيا قبل أن أفهم معنى الاشتراكية»(2).

وقد كان للفكر الإسلامي بعض التأثيرات في جوانبه الصوفية حين قرأ في صباه لعدد من المفكرين والشعراء الصوفيين:

«حينما كان عمري يناهز السادسة عشرة بدأت أكتب الشعر.. وأقرأ الحلاج، محيي الدين بن عربي، المعري، المتنبي. إلى جانب الشعراء اليابانيين والمهابهاراتا، والكتب الجيدة أنقلها بخط يدي»(3).

لقد امتد هذا التأثير طوال مراهقته حين عاش في حلب بين أعمامه وحين استقل مع والدته في الوقت الذي كان فيه يتابع دراسته الثانوية حيث شغلته أدوات التعبير الجديدة التي أظهرت موهبته في الرسم والكتابة، بيد أن سفره إلى لبنان لمتابعة دراسته ترك في نفسه أكبر الأثر في الانفتاح على مفاهيم جديدة استقى بعضها من الفكر حتى إذا ما سافر إلى روما في منتصف الخمسينيات تراءت أمامه أفكار متنوعة (فوضوية) و(جودية) إذ تعرف على المفكر الوجودي «جان بول سارتر»(4).

في حين كانت كتاباته الشعرية تحمل جانبا من هذه الأفكار التي تميل في شكلها الفني إلى النزعة السريالية، بينما كانت كتاباته القصصية في نهاية الخمسينيات تحمل ملامح الواقعية النقدية، خاصة مجموعته (عود النعنع) التي أصدرها في مطلع الثمانينيات(5).

ولدى عودته إلى دمشق في مطلع الستينيات كانت الأفكار اليسارية في أوج نشاطها، وكان المدرس شديد الاهتمام بها رغم العلاقة الوثيقة التي نشأت بينه وبين جماعة مجلة (شعر) اللبنانية التي تمثل الفكر القومي السوري طوال فترة الستينيات(6):

«آمنت كاشتراكي أنه لا يوجد فرق بيني وبين الآخرين، فأنا إذن في صف المجموع»(7).

وبالرغم من اعتناق فاتح الكثير من الأفكار الاشتراكية وتأثره البالغ بها إلا أنه لم يغلق فكره أمام المؤثرات الإيديولوجية الأخرى، إذ إن عقلية الفنان الحر المنفتح على نوافذ الفكر والمعرفة باتت تلازمه طوال حياته، لا تتوقف عند حدود ولم يبد أي التزام دون آخر، وكانت هذه الإيديولوجيات تمثل لديه روافد ثرية لإغناء فكره وفنه.

«إن الكائن الحي لا يقف عن النمو حتى بعد موته! الفكرة الواحدة جزء حي من الجسد الميت ولا يستطيع هذا الجسد الوقوف أمام نمو الفكرة المعينة، وهذه هي اللعبة الكبرى للخلود، أعني خلود المدركات العقلية»(8).

وإذا كان لنا أن نقف عند أبرز المؤثرات الفنية التي ساهمت في إنتاج اللوحة الفنية عند المدرس، فلا بد من أن نؤكد تأثره بمجموعة من التيارات والمذاهب الفنية الغربية والمحلية عبر مسيرته الإبداعية.

ففي المراحل الأولى التي سبقت سفره إلى روما كان يرسم بوحي أساتذته الذين درّسوه الفنون في حلب، فكان يرسم الطبيعة والأحياء القديمة والصور الشخصية ببعض

الالتـزام الموضـوعي للشكل المرئي والمنظور بعين مـجـردة، بيـد أن هذه الموضـوعات أخذت تكتسب صبغة متحررة من خلال اللمسات الجريئة والكثـافـة اللونيـة إثر عـودته من بيروت، كما أخذت الأشكال الواقعية ترتدي ملامح رمزية وأجواء سريالية تجلت واضحة في لوحته (كفر جنة).

ولكن الانقلاب الجذري الذي ظهر في إنتاج المدرس جاء إثر عودته من دراسـتـه في رومـا، حيث حمل مـعـه مـلامح الصـورة التـعـبيرية الجـديدة التي راجت في الغـرب في منتـصف القـرن العـشـرين، وهـي صـورة تتأرجح بين التجريد والتشـخيص مستفيدة من الطاقة التعبيرية لمادة اللون من خلال المؤثرات المختلفة التي تقترب من طبيعة المواد والأشكال التي تأثرت بفعـل عوامـل فيـزيائية وكيمـيائيـة، كمـا هـو الحـال في نتـاج «وولس Wols» و«هارتونغ Hertung» و«اتلان Atlan» و«فوتريه Fautrier» و«دوبوفيـه Dubuffet» وسـواهـم فـمن تجـاوزوا الصـيغ التصـويرية السابقة لهم ولجأوا إلى التصـوير بشكله العـفوي والتلقائي مؤكدين على القيم التشكيلية التي تؤكدها الصياغة اللونية ذات التقنية العالية.

ويبدو أن هذا الاتجاه شـهد رواجا شـديدا في الغـرب منذ مطلع الخمسينيات (9) لما له من خصائص تصويرية غنية تعتمد إظهار الدفقة الشعـورية لدى الفنان لحظة الخلق دون الاتكاء على مخططات سابقة تفقدها حيويتها.

ويبـدو أن المدرس أفـاد من تقنيـات هذا الاتجاه الذي وجـد فـيـه أرضـا خصبة لطموحاته التشكيلية وبحوثه اللونية الطموحة كما رأى فيه مسرحا واسعا يستوعب ذاكرته وهواجسه، ويحتضن مشاعره الفياضة، ونزقه العابث.

ولم يقتصـر المدرس في تأثره على هذا الاتجاه أو ذاك بل رنا ببصره إلى المنحوتات والرسوم التي كشفت عنها التنقيبات الأثرية في الأرض السورية وبلاد الرافـدين، فـأفـاد من الحس الغرافيكي المخزون فيها، كما أفاد من الأشكال البدائية في الريف السوري، بما في ذلك تضـاريس الأرض وألوانهـا وأشكال البـشـر وأزياء الفلاحين، ناهيك عن الحس الفطري في فنون البدائيين ورسوم الأطفال، حيث تبدو خطوطه تحاكي الخطوط الواهنة التي يرسمها الأطفال على جدران البيوت الطينية المهترئة. بل إن ألوانه تحاكي في توضعها وبنيتها ومناخاتها تلك الألوان التي تزخر بها أرض الريف في حمرتها وسمرتها عبر أشكال أشبه بالدمى المضغوطة التي كانت تصنعها النسوة في الريف السوري من الخرق المتعددة الألوان.

ولم يبـدأ المدرس تأثره بالفن العربي الإسلامي، لأنه يعتبر هذا الفن من اختصاص المعماريين، فهو ليس مزخرفا، وتأثره يأتي بشكل تجريدي لمفهوم الأرابسك متمثلا بسيولة الخط اللامتناهي، وهو بهذا المفهوم يشارك جميع الفنانين التشكيليين في العالم «ترى ذلك الخط الخارجي للجسم المستلقي كما تراه

يحدد الحيز ما بين السماء والأرض في تعرجات اللامتناهي»(١٥).

وإذا كانت الأعمال الأولى التي أنتجها المدرس إثر عودته من روما لم تفصح عن كل طاقته التعبيرية والتقنية، إلا أنها تألقت فيما بعد إثر عودته من دراسته في باريس في مطلع السبعينيات، متخذة لها منحى عموديا يجعلها في طليعة التجارب التشكيلية السورية في تفردها وغناها، بيد أن هذه التجربة الجديدة لم تحظ بالاهتمام المناسب في الأوساط الفنية التي كانت تسيطر عليها النزعات التقليدية، بل إن بعضهم قابلها بالاستنكار والاستهجان، وأخذ بعضهم ينظر إليها بعين الريبة والحذر، حتى إذا ما استمرت في نضوجها وتألقها، شكلت مدرسة خاصة استقى منها عدد كبير من الفنانين السوريين وما زالت تشكل حافزا لمعظم التجارب التشكيلية في سورية.

وبعد: فما هي الموضوعات التي عالجها المدرس في إنتاجه؟

في الواقع ليست هناك موضوعات محددة تدور في ذهن الفنان، يؤسس لها بدراسات سابقة ثم ينقلها إلى لوحته كما كان يفعل زميله الفنان لؤي كيالي إذ إن اللوحة لدى المدرس ترجمة آنية لمجمل معارفه وهمومه وهواجسه وهي تخرج دفعة واحدة عبر شحنة انفعالية قوية تتزاحم فيها الصور وتتكاثف الرؤى، وتنهمر العواطف والمعارف مشكلة شلالا من الأشكال والألوان التي تفصح عن موقف إنساني ممزوج غالبا مع الطبيعة، فإذا ما فرغ الفنان من لوحته وجد لها تفسيرا، ووضع لها اسما أدبيا.

وقد شكلت القضايا الإنسانية والوطنية محاور إنتاجه، فالحب والكراهية، والخير والشر، التضحية والفداء، والعدالة الإنسانية هي بعض هواجسه، أما الأحداث الوطنية التي مرت بها البلاد فقد شكلت لديه قلقا مستمرا منذ نكبة حزيران إلى غزو لبنان مرورا بالحرب الأهلية اللبنانية والعمل الفدائي والاستشهاد وغير ذلك من المسائل الوطنية.

ومع ذلك فالمرأة الفلاحة هي القاسم المشترك في معظم أعماله، وهي إحدى الشخصيات الهامة في لوحاته، فهي تبدو كدمية مستلبة متراصة غابت ملامح وجهها والتصقت أطرافها بجسدها كما في التماثيل السومرية، وهي تمثل لدى الفنان: «الأم - الأرض - الابنة - الوطن» وغير ذلك من الرموز والدلالات.

أما بقية شخوصه التي تنتجها ذاكرته فهي ملخصات مكثفة لكائنات آدمية تتأرجح بين القوة والضعف والجسارة والخوف، والخير والشر، وهي ترتصف إلى جانب بعضها أو تتقابل في استعراض مسرحي تؤكد حضورها في وضع جبهوي غالبا ما تفصح عن موقف بسيكولوجي مأساوي، تشخص بعيونها الساهمة نحو الأفق كما في تماثيل الآلهة الآرامية المنتصبة في معبد تل حلف وتساهم بعض المخلوقات الحيوانية والأسطورية في عالم اللوحة لدى المدرس حيث يظهر الذئب والوعل والثور والتيس وغيرها بصياغة

مبتكرة أخضعها الفنان لمخيلته، فجاءت بحضور جديد وكأنها تطل من الحلم.

ويمكننا أن نقول بصريح العبارة: إن نتاج الفنان يتوجه أصلا إلى فن بصري يبتعد عن التشخيص، ويقترب من التجريد، ولكن ذلك لا يتم لديه إلا باستخدام عناصر إنسانية أو حيوانية أو طبيعية، تكون مطيته لإفراغ شحناته الانفعالية إزاء خلق صيغ تشكيلية ترضي طموحه الجمالي والتعبيري:

«أعترف أني مزمع أن أبلغ طهارة التجريد في أعمالي خلال السنوات المقبلة وأن أبسط من وسائل الإثارة البصرية أكثر فأكثر.. هذا ما يسمونه بطهارة الفن التشكيلي»(11).

ومع ذلك لم يستطع المدرس التخلي عن التشخيص في تجاربه المتوالية وإن أظهر رغبة في التجريد الخالص في محيط بعض أعماله، وليست الأسماء التي يطلقها على أعماله إلا من قبيل التعبير الأدبي لمجموعة الصور التي قذفت بها ذاكرته، مشكلا بذلك ثغرة للدخول في عالمه من قبل الذين لا يجدون في اللوحة إلا ألغازا يريدون معرفة أسرارها دون الاكتراث بالقيم التشكيلية والإبداعية التي يريدها الفنان.

وقد استعرض الأستاذ طارق الشريف في كتابه عن فاتح المدرس أسماء موضوعات شتى معلقا عليها بإسهاب وشارحا لرموزها ومحتوياتها، ويمكن للمتتبع الذي يعنيه الأمر أن يعود إليها، في حين عرض الفنان أسعد عرابي(12) بعض الإلماحات النقدية المتصلة بالموضوع الذي يعالجه المدرس، حيث يقول:

«.. لوحة ـ التيس عاشق القمر ـ التي أنجزها عام 1971 تتضمن الموضوعات الأسطورية السومرية.

.. ومذابح لبنان تلبس لبوس الطقوس الفينيقية، وتأخذ معنى الأضاحي الوثنية، يعتمر الكهنة فيها (اللبادة) المتطاولة، الشائعة في تراث أزياء هذه الحقبة كما يتجسد الترحيل والنفي الجماعي للشعب الفلسطيني من خلال المسيرة الطقوسية الآرامية، يشارك في جحافلها الكهنة والعباد والآلهة المذكرة والمؤنثة من أمثال بعل وعشتار وأدونيس إلخ..».

يقول المدرس:

«تسربت الوحوش الأسطورية إلى لوحاتي بعد أحداث حرب 1967، وازداد حشرها وتدافعها مع الحرب الأهلية اللبنانية»(13).

نعثر مثلا في لوحة (بيروت تحترق) المنجزة عام 1981 على جرذان هائلة تهاجم المدينة وتروع سكانها.

وفي مقاله الهام (ساعات مع الفاتح) عرض الأستاذ المفكر (أنطون مقدسي) تحليلا سيكولوجيا لعدد وافر من إنتاج المدرس في فترات متباينة مفصحا عن قراءة واعية للموضوعات التي طرحها الفنان في أعماله مستخلصا أبرز الأفكار والمرامي التي تضمنتها شخوص اللوحة ومفرداتها، ومشيرا إلى الينابيع التي استقاها الفنان والأساليب التي جسد فيها أعماله وما

عكسته من هموم وهواجس عاشها الفنان وهو ينتج هذه اللوحات من ذلك مثلا لوحته (البراق يعود إلى القدس).

«لوحة رسمها فاتح عام 1990 عندما كانت انتفاضة الأرض المحتلة والمقاومة اللبنانية، قد سقنا طريقا للأمام لتحرير القدس، ومعلوم أن وجود العرب مرتبط، وحدة ومعنى، باستعادة المدينة المقدسة، لكأن اللوحة تقول إن النقلة إلى القدس بحاجة إلى ما يشبه أو يحاذي معجزة البراق، ولكن (براق) اليوم متعدد الوجوه والمواهب والقوى، فوجهه وجه إنسان هادئ، متزن، واثق من نفسه ومن قدرته على تجاوز الأخطار كلها، أما جسده فجسد حصان أسطوري له ملء الحيوية، وظهره يتسع إلى ما شئت من فرسان، بعضهم تشق رؤوسهم السحاب، ولن يسقط عن ظهره إلا من تزل قدمه، هذا تسحقه قوادم الحصان الشبيه بقوائم وحش مفترس»(14).

وقد شكلت (معلولا) القرية الآرامية المحفورة في الصخر على كتف أحد جبال القلمون السورية مصدرا غنيا لإنتاجه، شأنه في ذلك شأن العديد من الفنانين السوريين أمثال: (لؤي كيالي - إلياس زيات - نصير شورى - عبد الرحمن مهنا) وعشرات الفنانين الشباب، فقد وجد الفنان مسرحا لتجاربه التشكيلية التي تجنح إلى التجريد من خلال الرصف المدماكي لبيوتها المتواضعة فوق بعضها البعض على نحو أسطوري، فقد صورها الفنان في عشرات اللوحات، عكس فيها رؤيته المفعمة بتصوراته الأسطورية وعوالمه الدرامية المتأججة، بينما نجدها عند الكيالي بتشكيلاتها المألوفة ومناخاتها الصوفية الوادعة.

وهكذا نجد عناصر الموضوع تتوافد إلى مخيلة الفنان بعفوية عبر مجموعة من التفاعلات والانفعالات الآنية للمخزون الفكري والثقافي والحدث المحيط، تتدفق أمام اللوحة التي تشكل ساحة نضالية يشحذ لها الفنان كل أدواته التعبيرية، مستعينا بالخطوط التي تقسو وتلين، وتتواصل وتتقاطع، وتظهر وتختفي وفق ما يقتضيه الموقف التعبيري، بينما تتوضع الألوان بكثافتها وشفافيتها لتكسو الأشكال والمساحات المحيطة بها مكونة المناخ التعبيري والجمالي الذي يشكل هاجسا قويا للفنان.

وقد يلجأ المدرس إلى استخدام ذيل الفرشاة الحاد ليترك تأثيرات خاصة من خلال خطوط تشق عباب اللمسات اللونية الكثيفة بإحساس سادي يخترق الأشكال المتواضعة ليبني أشكالا جديدة داخلها تنقلها من التجريد الخالص إلى التعبير البدائي على نحو ما يفعله إنسان الكهوف في تصويره على جدران المغارات، حيث يكتسب الشكل حسا غنيا من خلال الأرضية المتنوعة في سطوحها ومؤثراتها البصرية.

وبالرغم من ابتعاد المدرس عن إظهار البعد الثالث في شخوصه، ولجوئه إلى التسطيح، إلا أنه يقترب منه في بعض الأعمال، مستخدما في ذلك الظل والنور لإظهار هذا البعد، مبديا رفضا واضحا للحدود التي

تقيّد الفنان وتقف حائلا دون رغباته، وهو إذ يلجأ إلى التسطيح يستعيض عنه بالبعد البسيكولوجي الذي يظهره الإيقاع البصري الصادر عن المناخات اللونية في اللوحة كما في القصيدة التي تستغني عن القوافي والأوزان التقليدية، لتستعيض عنها بإيقاعات موسيقية خفية تسهم في إظهار الفعل الدرامي للقصيدة.

إنها عملية احتراق ونزف، وخلق وحذف، تشترك فيها جميع حواس الفنان وأعضائه وأدواته، بما في ذلك أصابعه وراحة كفه، وهو إزاء ذلك يصول ويجول، يبتعد ويقترب، يحذف شكلا ويضيف آخر، يكسو لونا ويطمس آخر حتى تستقيم الأمور لديه، وتتضح مراميه أمام ناظريه، فإذا تم له ذلك ابتعد عن عمله وأشعل لفافة تبغ، وارتمى فوق مقعده ينظر إليه، يراقبه مخمورا بسعادة النصر ونشوة الإنجاز، ثم ينهض إلى البيانو العتيق في الغرفة المجاورة يوقع عليه ألحانا عفوية لا تختلف كثيرا عن لوحته المنجزة.

«فاللوحة تتشكل حسب ما يقبل عليّ من مؤثرات، وتتفاعل على حسب ما يطفو في جو انفعالاتي من آثار، أما العلاقات المتحكمة، فعليك أن تتصور عشرات من القمم الجبلية ربطت بأسلاك تختلف شدتها، وعليك أن تسير عليها»(15).

إن القدرة التعبيرية الجامحة لدى المدرس تنبثق من ذاك الصراع القائم بين الخطوط التي تتشكل في محيط اللوحة، وبين المساحة المتولدة من علاقة الأشكال المنجزة، حيث يتجدد الرسم مرة إثر أخرى كلما حاولت المادة المشحونة بالانفعالات الإغارة على الخطوط وإغراق معالمها الأولية بهيجان اللون ووقع الفرشاة المعربدة.

وهكذا يدور الصراع بين ما يثب من ذاكرة الفنان من جهة وبين ما يتأخر في حضوره من جهة أخرى، ذلك أن حيوية الانفعال تشهد صراعا حادا بين العناصر المتقابلة: (الخط والمساحة - العتمة والنور - الحار والبارد - الخير والشر - الواقعي والأسطوري) وغير ذلك من المتناقضات التي ينبغي للفنان إخضاعها لصياغته وتأليفها على نحو مثير.

وقد حاول الفنان أسعد عرابي إعادة الأشكال التي يبدعها المدرس إلى جذورها الكامنة في قاع مخيلته:

«حيث ترسم الدائرة وجه الحبيبة والقمر وقرص الشمس وتحدد هلال القمر وقرون الوعل المقدس، وتكورات الهضاب والقباب الطينية الشائعة في قرى الشمال.. ويعانق المربع بدوره مرتسمات المعبد والمذبح والأرض والبيت، كما يحدد الفراغ التشكيلي الفرضي الذي يتشكل داخل الإطار»(16).

وبالرغم من أن هذا الكلام يبدو أشبه بقراءة الفنجان إلا أنه يمت إلى الحقيقة بشيء خصوصا وأن المربع والدائرة يتحولان عند الفنان إلى أرضية اللوحة (الفون) حيث يتجزأ الفراغ إلى هذه الوحدات من خلال رصفها لتشكل هندسة إيقاعية تسهم في إغناء الحس البصري في اللوحة مقتربة من التجريد الشكلي من خلال التوقيعات الانفعالية

التي تحدثها الفرشاة في وضع هذه الأشكال ورصفها.

وبعد.. ما الذي يمكن أن نضيفه إلى ما قاله الآخرون؟

إن إنتاجا غزيرا يمتد إلى أكثر من نصف قرن لا يمكن إحصاؤه بصفحات محدودة، ولا يمكن الإحاطة بكافة جوانبه رغم كل ما كتب عنه، وقد يكون الزمن كفيلا بإضافة الكثير على ما قلناه.

ويكفينا هنا أن نورد ما قاله الشاعر أدونيس في وصف إبداع المدرس، حيث يرى أنه:

«لا نعت يليق بإبداع فاتح المدرس، ويفصح عنه إلا الأسطوري، حيث لا ينفصل الانتهاء عن الابتداء، والشقاء عن البهاء، والجمال هنا على إشراقه، نواسي، معري: محفوف بالأليم الفاجع، كمثل طريق مستقيمة واضحة تنشق في القلق، ووحدة الأعماق، وتتعارك أبدا مع التيه..

واللوحة في هذا كمثل الأرض، طاقة تولدت الطاقات، وصورة واهبة للصور(17).

الهوامش:

1 - لقاء محمود موعد مع المدرس، في مجلة «الثقافة العربية» العدد 12 كانون الأول 1975 ص 68.

2 - من حوار أجراه حسان عطوان مع الفنان في ملحق الثورة الثقافي في العدد 40 تاريخ 32/12/1976.

3 - المرجع السابق.

4 - ثمة صورة في مرسم المدرس تجمعه بجان بول سارتر في روما.

5 - كتب المدرس عددا من القصص القصيرة في الخمسينيات، ثم ضم خمسا منها في مجموعة بعنوان: «عود النعنع» صدرت عن الدار العربية للنشر والتوزيع في دمشق عام 1981.

6 - راجع دراسة محمد شويحنة بعنوان (القصة القصيرة في أعمال رابطة الكتاب العرب» ص 224 المحفوظة في جامعة حلب 1984.

7 - حوار حسان عطوان مع المدرس.

8 - حوار محمود موعد مع المدرس.

9 - انظر كتاب «الفن في القرن العشرين» جوزيف أميل مولر ترجمة مهاة فرح الخوري وزارة الثقافة السورية - دمشق 1976 - ص 301.

10 - حوار محمود موعد مع المدرس.

11 - المرجع السابق.

12 - في الكتاب الذي أصدره معهد العالم العربي بباريس مع دار الأتاسي بدمشق 1995.

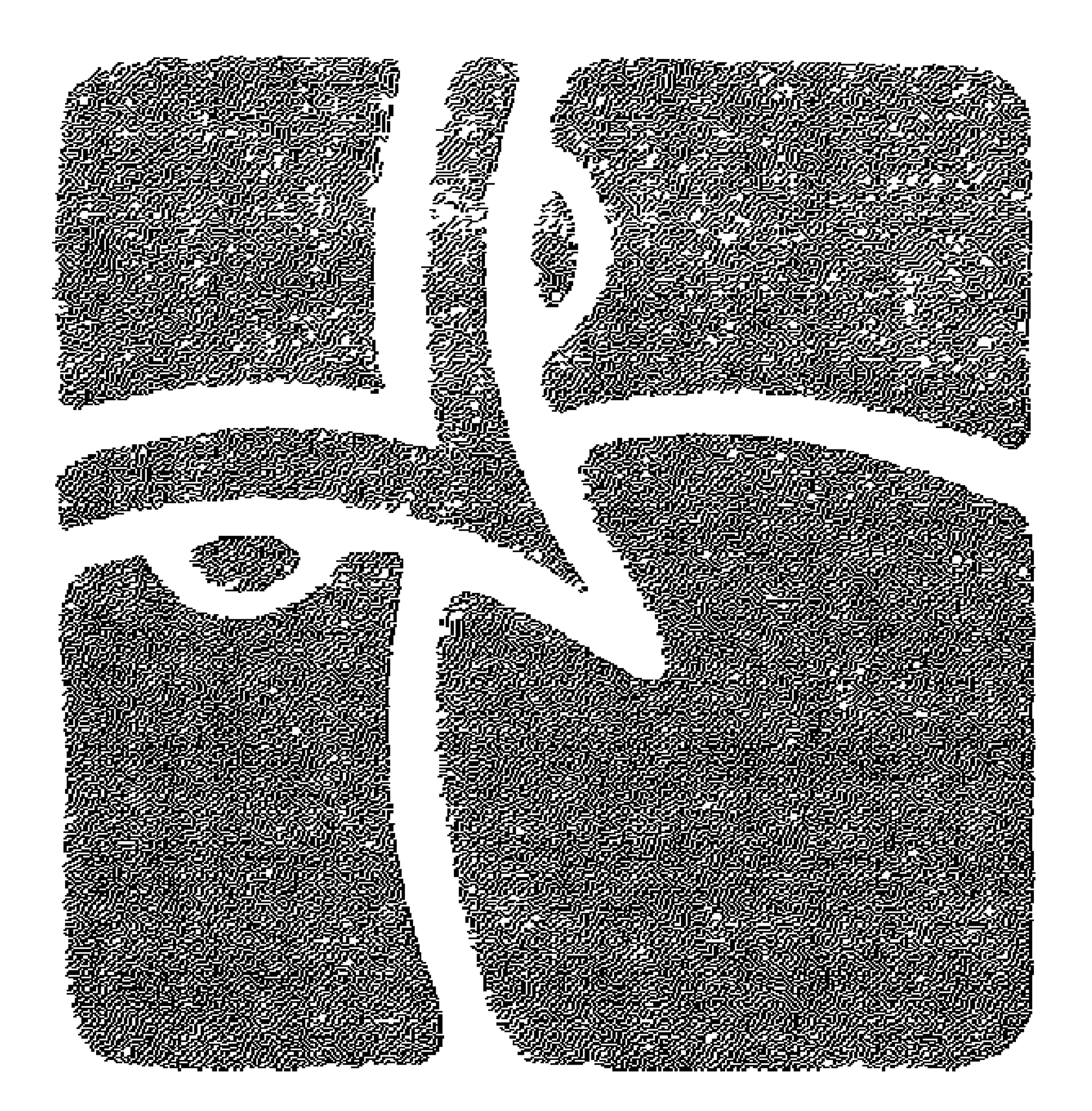
13 - المرجع السابق.

14 - أنطون مقدسي - ساعات مع الفاتح - الحياة التشكيلية العدد 55 - 56 - دمشق 1994 ص 17.

15 - حوار محمود موعد مع المدرس.

16 - أسعد عرابي - الصادر عن معهد العالم العربي بباريس عن المدرس.

17 - أدونيس - باريس 20 تموز 1995.



■ ملف

إشراقات الحدس في هواس الفراغ والروح والكتلة واللون

• غالية خوجة

الفن التشكيلي نصوص إبداعية تمتص رؤى الفنان المتثاقفة مع الحياة والموت والكلمة التي يكتبها هاجس اللون وحركاته بين الكتلة والفراغ..

والإبداع في هذه النصوص التشكيلية يتمرأى من خلال اشراقات الرؤى واضاءتها لظلالها وظلال العناصر الأخرى الذاتموضوعية من حلم ومخيلة وثقافة ومن واقع تتآصر فيه مفردات الحياة مع الموت كمسافة لا تخلو من الذي قبلهما ومن الذي بعدهما، وكواقع فيه يتألم الإنسان والطبيعة، ويفرحان معا وينشدان معا ويرقصان معا ويتأملان معا..

أي منتوج فني يتسم بهذه الدينامية الإبداعية، لابد هو حامل لشعائر الفناء وطقوس البقاء وتحولات الزمن..

والإنسانية منذ بدايتها اكتشفت قيمة الكلمة المنقوشة والمرسومة أولا ثم المكتوبة..

طاقة الإنسان الإبداعية بزغت منذ آلاف السنين.. وتشهد على ذلك رسوم ونقوش الكهوف والألواح الطينية.. سرّ ستبقى البشرية تغّنيه، وسيبقى منجذبا لايقاعاتها المتخارجة معه كحالة تكشف عن المخبوء...، ليس فقط في ذلك البعيد من العالم، بل أيضا، في نظائره البعيدة القريبة: أعماق الإنسان..

منذ ذاك الفجر المتروك أثرا في صخرة أو حجرة أو معدن أو خشب، والإنسان يبحث عن أعماقه، عن المجهول، عن الموت، وربما.. عن الحياة..

ومن طقوس هذه الذاكرة الجمعية، برز مبدعون متميزون على مر التاريخ، نذكر منهم (سيزان/ فان غوغ/ لوناردو دافنشي/ سيلفادور دالي/ مايكل

آنجلو/ بيكاسو/..) ولا أظن بأن الحركة التشكيلية العربية أضحت بعيدة عن ايقاعات التشكيل العالمي..

ولقارئ المشهد التشكيلي (رسما ونحتا) أن يتبين كيف تتنامى هذه الحركة في البلدان العربية المختلفة منذ الثلث الثاني من القرن العشرين.

تتنوع المنتوجات التشكيلية بين الواقعية والواقعية السحرية والرمزية والسريالية والدادائية.. وهناك من يتعامل مع هذه المذاهب كمذاهب ونظريات وتقليد، وهناك من يتعامل معها كمناهج..وهناك من يتبع إحدى هذه المدارس كبعد أحادي لا ينحرف إلى غيره، وهناك من ينتهج كل هذه المذاهب.. لكن:

لماذا حتى الآن لا نرى أية إضافة إبداعية على هذه التقسيمات..؟

لا أتوقع بأن الفن والإبداع يقف عند حد معين أو مدرسة فنية معينة.. لذلك، ربما، تظهر حركات ابداعية جديدة في المستقبل..

وحداثة الفن التشكيلي في الزمن المعاصر تتجسد بانتهاج جميع تلك المذاهب وصهرها في المنتوج الفني وذلك، وفقا لرؤية ورؤيا ومخيلة الفنان.. حيث تكمن في هذه النقطة بالذات الفروقات بين أسلوب فنان وآخر..

منذ الأزل والطبيعة تمارس حداثتها التشكيلية: (حت الرياح للصخور وللجليد، إضافة إلى حت المياه وإلى تشكلات المياه في المنارات، الصواعد والنوازل/ أيضا ما يمارسه الغبار الكوني في الفضاء، وما تمارسه عناصر السماء: تشكيلات الغيوم/ دورة حياة النجوم/ الشهب/ النيازك/..)

وسرّ أي عمل إبداعي يكمن في كيفية تشكيله وايقاعات تشكيلاته التي لا تظهر ولا تختفي، وتمارس بين ذلك حركية درامية، تشوش الحواس، فتجعل العين تسمع ما يقوله اللون واللا لون، وما لا يقوله اللون واللا لون، وربما تحولت عين المشاهد إلى جملة من الحواس: السمعية والشمية والحسية والابصارية حيث تتفاعل حلمية القارئ مع المنتوج التشكيلي لتتشكل معه وفق ما يشكله، ووفق ما يشكله القارئ عبر اسقاطاته واستبدالاته التي يختزنها في حالته وقراءته..

فبين الكتلة والفراغ واللون تتحرك روح العمل الفني (لوحة / منحوتة) راغبة في أن تحمل معها ليس تلك اللحظة التي وجدت (منها / فيها) بل أيضا تلك اللحظة الأولى التي نقشت فيها أول الخطوط على هذه الأرض، وتلك اللحظة التي لم تتحول إلى أي عمل فني بعد..

وروح (اللوحة / المنحوتة) بحاجة إلى روح قارئة تتداخل معها وترحلان سوية إلى تلك الاشراقات العاكسة للحزن والألم، للفرح والابتسامة، للغضب والنزق والعنفوان والتمرد والرفض، والهاجسة أيضا بهجس السماء العتيق: (التغيير)..

سنقرأ (بانوراميا) بعض الأعمال التشكيلية العربية، ملفتين إلى الشيفرة السرية المميزة لكل فنان..

(١) ـ فاتح المدرس / ابتهالات اللون:

فاتح المدرس فنان عاش (مع/في) احتمالات اللون المتصارعة، هناك

حيث تقبع المتضادات لتنسجم منشئة درامية تمتد لتشمل (اللوحة) كوحدة عضوية كبرى، ولتشمل ما أضمرته اللوحة من ابتهالات ينمو معها اللون البارد في اللون الحار، ويعلو منها اللون الحار المتصاعد من اللون البارد.. شبكة تتحرك فيها العناصر كرموز مسريلة ترتكز على بعض الخطوط السوداء المتلولبة كأفعى تمتص كل الألوان، لتعكس ظلالها كموت، وكاشارات حكيمة، تزحف عبر دلالات اللوحة المرتجفة بتدرجات الأحمر وتدرجات الأزرق.. ألوان أسية تشكل الوشيعة في تجربة (المدرس)، تلك الوشيعة التي تخرج الأصفر عن سنابله إلى لهجتها القادمة من الحلم بكل تحولاته: الحلم المثير إلى اليباس، والحلم الحالم باحراق اليباس، والحلم المهشم للونه، كناية عن هواجس تريد الإفلات من اللون ذاته ومن المكان الذاتي: الذاكرة/ المخيلة/ النفس/ والمكان الموضوعي: الأرض/ السماء..

مسافات من عبور دلالات اللون إلى اللالون.. تهرب من نفسها إلى مكونات رموزها، تاركة رحيلها أثرا لانحناءات الخطوط، وفي انحناءات الاشارات. ولهذا الأثر ايقاعات عاكسة لتلاوين الحياة بفصولها الطبيعية والنفسية، وعن طريق تحويلية الفصول إلى لون شجاري يتم التزييغ (Anamor Phose)، ويتمايل بين آثار الرحيل (فراغ للوحة) وبين ألوان الرحيل (كتلة للوحة). بين الفراغ والكتلة لا تثبت الطاقة المشحونة بوجدانيات الترابي واللازوردي والأرجواني والبنفسجي والأصفر، حيث يبرز (الحب) من درامية الصراع، وتبرز الأرض كاحتمال في السماء ثيمتها الحركة الدائرة بين الجبال المتشكلة من ميكانيزمات متدرجة بين الأبيض والأزرق والبنفسجي بما في ذلك من دلالة على الغور في (الحلم والمخيلة) كطرف لا ينفصل عن الولوج في (الأبدي) ويجسد هذا الطرف محاولة المحتمل في الخروج عن كل مكانية إلى اللامكانية رغم تمثله بعناصر مكانية ثابتة (اللون / الجبال / اللوحة) أما الطرف الثاني الذي تدور بينه الحركة لتنجز معادلها، فهو ذاك النشيد الذي تعزفه وتغنيه الألوان مصعدة أبعادها إلى لحظة طيفية تتمتع بفوضى ظاهرة ـ سيما في تجربة المدرس الأخيرة ـ منتظمة الدلالات باطنيا.. وهذا عائد إلى كثافة الرموز ومدى تحركها في مدلولية الفراغ السريالية.. التي تعدد بنياتها الصوتية (المرئية واللامرئية) وبنياتها البصرية المتشوشة كقصيدة تطلع من بئر منسي في السماء..

امتازت تجربة (فاتح المدرس) بهذه الحساسية الحدسية المغامرة والمغايرة، تحركت بين الواقعية السحرية والرمزية والدادائية والسريالية، واستطاعت في الأعمال الأخيرة أن تمزج بينها في نسيج ملحمي يثاقف لحظة اللون بلحظة العمق بلحظة الأعالي..

(٢) ـ لؤي كيالي / اعتامات الأبيض:

تمزج تجربة (كيالي) بين الواقعية والرمزية.. تأخذ من تدرجات الألوان أقتمها كدلالة على انقباض الداخل ومفردات اللون بغية توسيع الفضاء الآخر من اللوحة.. هناك علاقة

حـميمـة بين (كـيـالي) والأشـيـاء والشــخــوص ككتلة وثيـــمــة موضـوعاتية تتسم بمرونة الحـركة ودرامية الصراع الذي يظهر صامتا مضمرا لذاك الصائت حتى الانفجار، حتى.. قراءة ذاك اللامقول المنبجس من رماد الأزرق كبؤس وفقر وجوع وعـتـاب للزمن والقـدر والصـمـت أيضا.. تتعالق التفاصيل الصغيرة والكبيرة في مدار اللوحة، وكأنها تريد الخروج من نفسها.. عابرة من ملامحها ومن ملامح البياض المعتم النازع في الآلام الريفية..

ضـمن هذه «الواقـعـيـة الرمـزية» يموج البـتـرولي والتـرابي المحـمـر وفضاء اللحظة الهارب من الرماد..

(٣) ـ سعد يكن / مأساوية الواقع:

تحـيل لوحـات (يكن) إلى تلك المأســاوية الجـوانيــة للإنســان والطبيعة.. تبرز عبر تدرجات الألوان القاتمة صـراعـيـة الشـخـوص بين نفسـهـا ونفسـهـا، وبين نفسـهـا ومـحـيطها، منتجة من هذه البينية انكســارات الحلم والداخل وأيضـا انكسـارات الحب.. تطفـو مقـصـدية الفنان على حـركـة ألوانه المنسـابة ضمن ايقاع متداخل.. فمثلا (الأنثى) نراها متبعثرة بين قضبان وقيود موضوعاتية مسلسلة بقيود نفسية، ونراها أيضا كـ (حلم) يرغب الخروج من الرومانسية إلى لوحة حياتية أخرى.. فيها مواسم للضوء ولو كان الاشـعـاع القـادم خـفـيـفـا.. ومـثـلا مجتمعية (المقهى) المتسربلة طبقا للمكونات الباطنة للشـخـوص بين الانكسار والضجيج والحسد والحقد واليـأس.. أحـوال نفسـيـة يخطفـهـا اللونان البني والأسود واحتمالاتهما المنجزة ككتلة تراكم فيها المقهى بشكل عمودي ألّف جسد اللوحة المركزي، وهشم أبعاد الوحدة الكلية، مـخلفـا الطقس المرسوم حالة من الانزياحات تختلف مدلولاتها تبعا للمشاهد.

تتراوح تجربة (يكن) بين الواقعية والسوريالية بأسلوب ظل يفصل بين المذهبين.

(٤) ـ خالد الفيصل / ايقاع الضوء والظل:

تركـز لوحـات (الفـيـصـل) على اسـمرار الايقاع البيئوي وهو يتحرك بين الألوان وعناصـر فـراغـاتـهـا ومشخصاتها (الامتداد الصحراوي ونقـيـضـه: البـحـري / الحـصـان / الشـخـوص المـتـزوجـة بتنويعـات زمنية: الشاب، الطفولة الشيخوخة / البــاب الأثري / الراعي..) تتناغم حركة المكونات مع ألوانها المتمايلة على ايقاع الضوء والظل كصهيل خفي يتوزع في نسيج اللوحة إلى محاور:

(١) ـ الطبيعة الطبيعية ذات الترانيم الشجرية والترابية والإنسانية.

(2) ـ الطبيعة المترامزة النازحة عن واقعية ما تشخصه إلى دلالاته النابضة بالكون والمتحركة بين سريلة الحواس والألوان الرباعية المحورية مع تدرجاتها (الأرجــواني / الأزرق / الأبيض / الأسود).. رباعية تنقسم فيما بعد إلى الألوان الأخرى المساهمة، لتتجرد معها كصهيل درامي يترك صداه في تشعبات العمل، ممارسة عملية ترحيل متوالية بين الحلم والهاجس.

(3) ـ الطبيعة الناتجة عن تزاوج الطبيعتين السابقتين (الطبيعية /

المترامزة) حيث شبهات الواقع وظلال الحلم واغترابات اللحظة وعزلة الشخوص والملامح والارتداد بالزمن إلى الزمن الماضي (العباءة / الباب الخشبي المزين بمسامير / ..) ومحاولة إضافة هذا الزمن كـ (موروث) إلى اللحظة الآتية من خلال: دينامية الشعاع ونغمات توزيعه بين أوقات النهار (الفجر / الظهيرة / ..) لاستحضاره - كحركة مقابلة - في الاعتام حيث يجسد (الاعتام) رمزا اضائيا منفلتا من الشمس..

(٥) - شريف محرم / احالات البعثرة:

تنقسم تجربة (محرم) إلى ثلاثة فصول:

(١) - (الأرض / المرأة) وتداعيات هذا الرمز المزدوج في لون الأرق والصلصال المتمثلة بالترابي والأسود وظلالهما الوجدانية.

(2) - مرحلة الفيروزيات التي تدمج المرحلة الأولى في أناشيد فيروزية تتوارد كحركة وحدث وأطياف وكلمات.

(3) - مرحلة الانبثاق التي تجرب الابتعاد عن اللحظة لتدخل في مجال أوسع تتقاطعه المدن المركبة والنوافذ الإنسانية المتداخلة مع نوافذ المنازل العاكسة لمدى الشتات والبعثرة وذلك عبر بعثرة اللوحة إلى وحدات صغرى تفصل بينها خطوط سوداء فصلا يحيل ذاكرة جزء على ذاكرة جزء آخر.. يوظف (محرم) اللازوردي المضمخ بظل الأبيض والأحمر والأصفر تبعا لمقصديته العازفة على مجالين:

(١) - مجال السمع الذي يظهر من عنوان بعض اللوحات، مثلا (روزانا / سيمفونية الروح) التي تبسط عبر تلاوينها (الأصفر / اللازوردي / البنفسجي / الترابي / الأحمر / الأبيض) رشاقة الحركة الظلالية وضباب الدواخل.

(2) - مجال التحاور الأسطوري المرتكز على استحضار الرموز (عناة / عشتار) ومحايثتهما للذاكرة الموروثة (السيدة العذراء / الأيقونة / الصلب)..

يحاول (محرم) ادخال الملحمية على لوحاته المتحركة بين الواقعية الدرامية والسريالية تحركا يمزج، ويفصل.

(٦) - صلاح حافظ / ثيمة السرد:

صلاح حافظ رسام ونحات يمزج في أعماله اليومي بتفاصيله النفسية والموضوعية، وهذا ينطبق على لوحاته ذات البعد الكلاسيكي التي تميل إلى الخط الأسود التأطيري الذي يحتجز فيه ملامح الشخوص، وملامح الطبيعة.. بينما نجده في النحت أميل إلى البعد الأسطوري سواء في حركة الحوار مع الذاكرة الجمعية أو في اسقاطات رموزها مثل (عشتار / جلجامش / المسيح / هابيل / قابيل / حورية السماء / ..).. تلتقي دوائر الرؤيا مع الكتلة في المنحوتات منتجة ايقاعها الفراغي ضمن ثيمة تحيل الفخار من صفاته إلى صفات جديدة يكتسبها من خلال انطوائه على حدث سردي يعلن عن صراعاته مع الحياة والموت والحلم درامية الحركة الدائرة بين الكتلة وفراغها وبين الفراغ والهاجس

المتجسد كتلة... ضمن هذه التكويرية ينعكس الواقع المعاصر كذاكرة مرجعية للمنحوتة مثلا (تمثال: الغرقى) الذي يضمر غرق إحدى مديرات المدرسة وتلاميذها كحادثة واقعية جرت...، حيث يحل البحر محل (قابيل) في التمثال المزدوج (قابيل وهابيل).

تتضمن تجربة (حافظ) الواقعية الفانتازية في الرسم، بينما تنزع في النحت إلى الرمزية والسريالية.

(٧) ـ سامي محمد / شبكة الصوت:

بين الرسم والنحت يوزع (سامي محمد) أعماقه المتمردة التي تكتسب صوته في النحت من العمق المتمرد على الواقعين: الموضوعي والنفسي. تشتبك حركة الصوت المتمرد مع الكتلة لتمزق الأبعاد المألوفة متجهة إلى أبعادها الرمزية المنتجة لحركة صوتية سريالية تترسب في عمق المنحوتة كحلم وارادة وانطلاق.. ثيمة تظهر مع مفردات المنحوتة الخارجية وتنشئ دلالات فراغية حركتها الانفلات من الأشلاء ـ من الكتلة ـ لتمارس ايقاع الصعود من الأعماق وايقاع الهبوط من الفراغ، ثم لتلتقي في الصوت كـ(صولفيج) يتحرك بين خفاء الملامح وبين تجلياتها، وهذا ما تجسده منحوتة (التحدي) البرونزية، وهي تتحرك بقوة، لتثبت بقوة أكبر.. وها هو عمود (الصلب) ينكسر ويتمزق وصوته يتحول من صفرة البرونز إلى قتامته نتيجة الرعب، بينما صوت تمزقات الإنسان المتحدي تحاور حلمها وترشق نبض الارادة والانتصار القريب في محيط المنحوتة متحدية القيود المحاصرة للقلب والنبض (قيود الخصر) والقيود المحاصرة لليدين والملاءة المحاصرة لملامح الوجه.. رغم حصار الحواس، فإن (الإنسان) يبقى منتصرا بما يفيض به من الداخل، من تلك الأعماق التي لا تحاصر أبدا..

(٨) ـ الكسندر حداد / ترامز الأسطورة:

في منحوتات (حداد) يتواطأ الرمز من حيز السريلة مع حيز الأسطورة، وهنا تكمن سرية جمال الحركة وايقاعاتها التناوبية التي تصرح عن حضوراتها أحيانا، مثلا لوحة (بروميثيوس) ولوحة (خمسة طواطم)، بينما في منحوتات أخرى، فإن هذا الهاجس التركيبي يتخذ أبعادا ايحائية كما في منحوتة (عشتاروت) المتكونة من (السيراميك) كمادة دالة على نغمات من المرونة والهيولى ومن ثم الصلابة الناتجة عن تعرضها للنار.... وبذلك تصير (عشتاروت) المجسدة بـ(جرّة لها غطاء) رحما للهروب من الحياة والموت معا ربما إلى (الاغراء الأول للبحر) المنحوتة المجسدة لصدفة تتلاطم فيها الأمواج بعيدا عن البحر مثلما يتلاطم الصمت في مخيلة المنحوتة والفنان والقارئ..

عبر هذه النماذج الفنية، قرأنا بعض المشهد التشكيلي العربي غير المبتعد عن المشهد التشكيلي العالمي رسما ونحتا.. وتبينا أن اشراقات الأبعاد الجمالية هي تلك الحركة المتحركة بين الكامني المخيلتي والحدسي حين يجنح إلى الظهور في حواس الفراغ والكتلة واللون والروح..

النحات والتشكيلي السوري وحيد استانبولي:

أنا أحب أم فوركي وأم حنا مينا

• أنــــور محمـــــد

كيف لفنان أن يقلب التاريخ على قــفـــاه ويمسكه هكذا من عـنـقـــه ويحنيه حتى يركع أمامه؟

وحيد استانبولي المندهش بتاريخ القرامطة، ومحيي الدين بن عربي، والحلاج، وابن رشد، هذه الإشراقات الرائعة في تاريخ الفكر العربي لم يندهش مثلما اندهش بانكسار العقل العربي حتى درجة العطب مع دخول هولاكوا بغداد... كيف؟

فن وحيد استانبولي فن استرجاع لحظة (النصر)، قال لي: أنا أحمل في قلبي أكثر من قنبلة موقوتة ومتى تنفجر هذه القنابل، لا أعرف؟ أحيانا أحس أن صمام الأمان في يدي، وأحيانا ينفلت مني فلا تنفجر القنبلة ولا أنفجر، لذا فعندما تبتدع الحرب مضطرا أو غير مضطر أفضل بكثير من أن تسالم أو تعيش في هدوء وطمأنينة.

وحيد استانبولي اختار الحرب. كان يقف على أبواب المدن العربية ينخي الرجال مناديا: فارس لفارس، عشرة لفارس، وكان إذا انتصر يكره أن يقسم الغنائم بين فرسانه سواء كانت الغنائم نساء أو متاعا، لأن المشهد هنا كان يدميه، وكان يوجعه، وكان يوقظ فيه حنين أيام خوال لمجد عربي: لا تقطعوا شجرة، ولا تقتلوا طفلا أو امرأة أو شيخا. حد الله فقط أقيموه، وهذا المدى لكم انصبوا فيه راية الله: أغيثوا المستجير، وأكرموا الضيف. وكان يبكي مثل طفل فقد لعبته... من يوقظ الوحدة العربية والإباء والعزة التي للعربي في ضمائرنا، ضمائر جيل عربي لا يفرق بين غمد السيف وغمد الخنجر؟

وحيد استانبولي فنان وبرأيي قلب التاريخ على قفاه واستنضح منه

الصور المشرقة ونحتها، أكثر من ربع قرن ألازمه ويلازمني ومعنا الصديق الشاعر حامد بدرخان وما كنا نفترق إلا ساعات النوم وما كف عن المقاتلة والقتال، هناك شر يتربص بأمتي - وينحت عملا، هنا جاسوس أو خائن يمس بأمن الكرامة والشرف العربي - ويعمل مبضعه فيه، بعيدا هناك غيمة، تراه يطير يطير حتى يركبها فيستمطرها عل الأرض العربية لتنبت صبارا وتينا وزيتونا وشقائق نعمان.

يا وحيد ها نحن نلحظ أي موت حاق بك أيها الذي حاول أن يفترس التخاذل والتواطؤ/ لا أنت امرؤ القيس ولا الحسن البصري - كنت تحب العمرين، ابن الخطاب وابن عبدالعزيز، وكثيرا ما تشهيت أن تولد في عصريهما، وكنت ترى أن العدل ينتقل بالوراثة مثلما تنتقل الأمراض السارية بالوراثة. يا وحيد - وحيد فن النحت العربي، قبل أن أتعرف إليك أنا وحامد بدرخان كنا نرثي جواد سليم ونتوق لنرى لحظة فرج أو أمل في عمل لنحات عربي غيره، وهاأنت بأعمالك المنتشرة من مدخل حلب إلى ساحاتها إلى حدائقها إلى بيوتها - تورّث، تورثنا الأمل، أنا أعرف، والكلام كان وعدا، بأنك تعد لعمل قلت لي جذوره في الأرض ورأسه ضارب في السماء وسيكون شاهدا - لكن الموت كان أسبق يا وحيد - كيف نحل هذه المعادلة؟ كيف ننتصر؟ كيف نهزم الحزن؟ يقال إن الفن ضرورة للإنسان، ويقال إن مسطرة قياس تلزم، ومكيال حجم يلزم، وميزان ثقل يلزم، وبهذه يرى بعض النقاد بأننا نستطيع أن نقول إن هنري مور البريطاني فنان، ومايكل أنجلو فنان، - أنا وصديقي لا أختلف ولكن، إذا فقد العمل صلته بالمتفرج، بالمتلقي ألا وهو الإنسان فكيف يتحول إلى عمل فني؟ كيف تصير الأمومة عند لؤي كيالي مؤنسنة؟ كثيرون رسموا الأم - الأمومة - لكن صلتنا بها كانت واهية، صلة مقطوعة لأنها آنية فيها صنعة، مَنْ منكم لا يحب أم غوركي، وأم حنا مينا المبثوثة في العديد من رواياته إنها أم آسرة تذود عن أطفالها، تحنو عليهم، تحميهم. فهنا مثل هذه الأم نحن ننشد إليها أكثر بكثير مما ننشد إلى أم ألبير كامو في (الغريب)، وهنا يتحقق للعمل قيمته ويصير فنا ويخلد - هكذا كان وحيد استانبولي يرى، وهكذا نحن معه نرى الفن، لأن حاجتنا إليه حاجتنا إلى الشمس والهواء. الإنسان البدائي ظل متوحشا حتى اكتشف الرسم والنحت والموسيقا لأنها أعادت إليه إنسانيته. لقد قال لي وحيد: هل تعرف أن مايكل أنجلو عندما طلب إلى تمثاله موسى أن ينطق كان على حق، وعندما حطّمه كان على حق؟قلت له يا وحيد إنه يتعدى على الخالق، يتجاوز حدوده كمخلوق، فأجابني وحيد: إن مايكل أنجلو هنا غير بجماليون برنارد شو في مسرحيته التي تحمل نفس الاسم! أنجلو يريد أن يعيد للآدمي إنسانيته فلما طلب إلى تمثاله أن ينطق كان يريد أن يسمعنا كلمات الله على لسان موسى، أما برنارد شو فإنه أراد أن يسمعنا كلمات الذات الطاغية والمستبدة التي عصت خالقها، وأنا أريد للفن أن يمد جسورا ما بينه وبين الإنسان. أنا أخاف على العقل العربي.

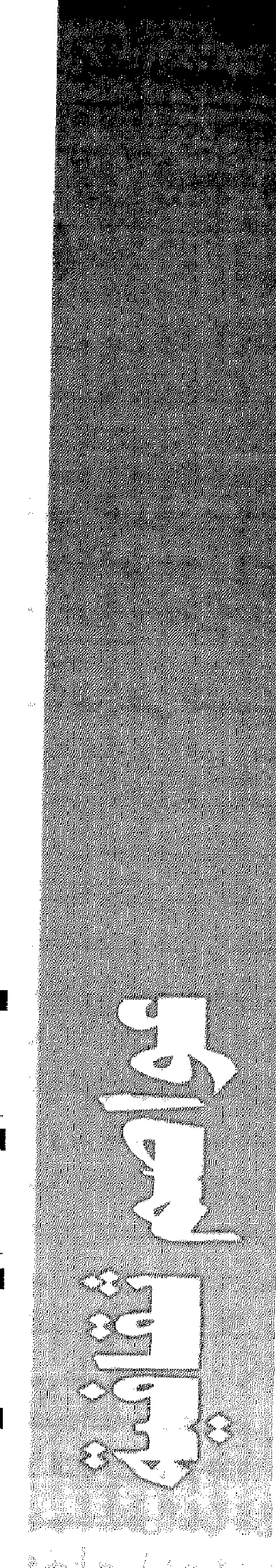
هل تعرف؟ يقول وحيد: أنا بأعمالي النحتية أجابه، أصنع نشيدا

أو أغنية، أريد لها أن تعيش، وأنا يحزنني أنني ما عدت أقوى على العمل، فالنحت يتطلب جهدا فكريا وعضليا، فهو غير الشعر، وغير الرواية وحتى غير الرسم. فالقصيدة كتابتها ربما لا تستغرق ساعة أو ساعتين، لكن العمل النحتي يستغرق زمنا أطول، أشهرا أو سنوات، فأنت من السهل أن تعبر بالكلمة أو بالريشة أو بالموسيقا عن فكرة ما ـ لكن كيف تحمّل عملا نحتيا فكرة ما ـ خذ مثلا قول الله تعالى: «قل هو الله أحد الله الصمد» هل يكفي كتابته بالنحت، لا بد من شكل أبحث عنه لأجسد هذه المقولة الإلهية، شكل يحتويها وتصير آسرة، أنا أريد أن أضع فيها وهجا مثل وهج أو ضوء القمر، لقد حاولت وأظن أنني لم أوفق لأنني بقيت أسير الخط الفني.. بينما في عمل مثل (الصمود) أنطقت العمل بأكثر مما يحتمل!! وأقول لوحيد: في داخلك أكثر من بركان لكن كيف نصوغ ربيعا لهذه الأمة يا وحيد؟ كيف يستطيع الشاعر والفنان العربي أن يقف في صف الخاسرين والمهزومين؟ وكيف يعيد إليهم الأمل والثقة بالحياة؟ ويرد وحيد: أنا طريح الفراش كما ترى، كليتاي تخونانني منذ سنين، لكنني أشعر بعد إجراء الغسيل الأسبوعي لهما بأنني أقوى منهما، في الرأس هذه الجمجمة، دماغ له تلافيف وفيه أودع كل أفكاري كغيري من البشر لكنني أقسو على هذه الجمجمة فهي مصدر قوتي لأنه يكفي الخاسر والمهزوم أن عقله لم يستسلم ولم ينكسر، وبذلك يصير من السهل استعادة النصر، أو استعادة الحياة. هل تسمح لي أن أسترسل قليلا.. هل تعرف أبا الهول؟! لقد وصل إلينا ولم يصل اسم نحات واحد من مئات النحاتين الذين صنعوه مَنْ خلّد مَنْ؟ مصر ليست أبا الهول، وأبا الهول ليس مصر، إنما مصر تلك الملايين من الأيادي والخناجر التي صاغت الحياة منذ أول قدم وطئت أرضها، وبرأيي قد تستغني مصر عن نيلها العظيم وعن أهراماتها لكنها لا تستغني ولن تستغني عن ناسها الذين صنعوا كل هذا المجد، أحيانا أزعل من المتنبي لأنه لم يحسن هجاء كافور فأضحك وأسامحه. يدهشني وتدهشني هذه الأعمال ـ الأهرامات، التي صاغتها أياد مجهولة ـ وأنا لا أزال أبحث عنها، عن أسمائها وعناوينها.. ترى من أي أكاديمية تخرجت، يخطر لي أن البؤس والظلم والقهر كان وراء عبقريتها التي أبدعت كل هذه الأهرامات وخطر في بالي أن أسألك: ألم تلحظ أي عمل نحتي عظيم هذه التي اسمها (الأرض)؟!

* * *

وحيد استانبولي:

- مواليد حلب 1940.
- مارس الفن منذ الطفولة.
- خريج أكاديمية الفنون الجميلة بالنمسا قسم النحت عام 1966.
- معرض جماعي في سويسرا 1965.
- معرض جماعي في النمسا 1966.
- أعماله موزعة في سويسرا، مالطا، إنجلترا، فرنسا، السويد.. وفي العديد من الدول العربية.
- له في حلب تمثال الخصب الذي يستقبل كل قادم إلى حلب.
- توفي 25/ 1/ 1994م في حلب.



■ الكويت

زينب رشيد

■ القاهرة

محمد الحمامصي

■ دمشق

علي الكردي

■ المغرب

صدوق نورالدين

الكويت

• إعداد: زينب رشيد

حصاد الرابطة

تكريم:

ضمن فعاليات (الكويت عاصمة للثقافة العربية) أقام قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة الكويت حفلاً تكريميا **للشاعر علي السبتي، والأديب عبدالله خلف**، تحت رعاية عميد كلية الآداب الدكتورة شفيقة بستكي، وبحضور جمهور غفير من الأساتذة والطلاب والكتاب والإعلاميين.

وقد ألقت الدكتورة بستكي كلمة أوضحت من خلالها أن تكريم السبتي وخلف هو تكريم للوعي الثقافي الوطني وتكريم للريادة الأدبية والشعرية. كما ألقت الدكتورة سعاد عبدالوهاب - رئيس قسم اللغة العربية - كلمة مؤكدة من خلالها على الدور المؤثر للأديبين في تطور الحركة الأدبية والفكرية في الكويت. كما تناولت الدكتورة نسيمة الغيث في كلمتها أهم أعمال ومؤلفات الأديبين، وسلطت الضوء على مضامينها وبنيتها الفنية. وشارك كل من الدكتور عدنان غزال، والدكتور أشرف حافظ، بدراستين عن المحتفى بهما. وفي نهاية الحفل تم تقديم الدروع التذكارية للأديبين.

والأستاذ **الشاعر علي السبتي** من مواليد الكويت عام 1936م، وهو واحد من رواد الحداثة الشعرية في الكويت، وقد شغل منصب رئاسة تحرير مجلة (اليقظة) الكويتية لفترة طويلة، وهو عضو في رابطة الأدباء، وفي جمعية الصحفيين. ومن أعماله الشعرية: بيت من نجوم الصيف، وأشعار في الهواء الطلق، وعودة الأشعار. وقد كتب عن نتاجه عدد من الدارسين منهم: د. نورية الرومي، د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، د. محمد حسن عبدالله، د. عبدالله العتيبي، د. سعاد عبدالوهاب، ناجي علوش.

أما الأستاذ **عبدالله خلف** فهو أيضا من مواليد الكويت عام 1937، حاصل على ليسانس آداب من جامعة الكويت، ويعد من أوائل كتاب القصة في الكويت. كما إنه إعلامي معروف قدم عدداً من البرامج

الثقافية في إذاعة الكويت منذ عام 1963 حتى اليوم.

يشغل الآن منصب أمين عام رابطة الأدباء في الكويت، ومن أعماله: مدرسة من المرقاب (رواية)، كتاب الشعر ديوان العرب - الشعراء الصعاليك - الشعر ديوان العرب - شعراء المعلقات - لهجة الكويت بين اللغة والأدب (جزآن)، سنمار (مقالات)، عندما غاب الرأي، فلسطين من المناورات الدولية إلى إنتفاضة الأقصى.

وقد كتب عن نتاجه عدد من الدراسين منهم: د. محمد حسن عبدالله، د. نسيمة الغيث، ليلى محمد صالح، د. سليمان الشطي.

■ محاضرات وأمسيات:

تتابعت النشاطات الثقافية في رابطة الأدباء فأقيمت عدة محاضرات وندوات وأمسيات شعرية كان بعضها برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية». وقد شهدت هذه النشاطات حضوراً نوعياً جاداً، وتميزت بعدد من المداخلات والتعقيبات المهمة.

● وليد المسلم وتجربة: «كيف نقرأ»:

ضمن النشاط الأسبوعي للجنة الثقافية في رابطة الأدباء ألقى الكاتب الكويتي وليد المسلم محاضرة حول تجربته في إعداد وتنفيذ برنامج (كيف نقرأ؟) الذي تم برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وبالتعاون مع رابطة الأدباء. فتحدث عن هدف البرنامج الذي يتلخص في مواجهة ظاهرة العزوف عن القراءة وإيجاد القارئ المهتم، وتنمية الحس القرائي ولا سيما لدى الفئات العمرية التي تتراوح بين ست إلى اثنتي عشرة سنة، وذلك لإحياء اهتمام المشاركين في هذا البرنامج بالكتب والكلمات والأرقام والفنون والآداب والإعلام من خلال زيارات ميدانية لهم إلى المؤسسات الصحفية والنوادي العلمية وجمعيات النفع العام. ثم لفت المحاضر نظر أولياء الأمور إلى عدد من السبل العملية التي تحبب الطفل بالقراءة وتجعله يقبل عليها من خلال النشاطات اللاصفية والبعيدة عن الروتين المدرسي.

وقد أدار هذه المحاضرة الأستاذ نذير جعفر وشارك فيها عدد من الحضور بمداخلات مهمة حول هذه التجربة الرائدة التي تختلف عن مثيلاتها في مصر والولايات المتحدة. فتحدث **الدكتور خليفة الوقيان** عن أهمية إشعار الأطفال بذواتهم من خلال التعامل معهم بروح عالية تحترم كيانهم وتبتعد عن التلقين، ولا تنظر إليهم على أنهم مجرد صغار، حتى تتفتح عقولهم وإمكاناتهم ومواهبهم. كما أثنى الوقيان على هذا البرنامج واقترح على المحاضر تدوين تجربته في كتاب ليستفيد منها الآخر وليتم تطويرها وتوسيعها.

كما تحدث الأستاذ صالح العاقل المحرر في مجلة الكويت عن

ضـــرورة هذا البـــرنامج الوطني، وأهميته القصوى في زمن بدأ فيه حتى الكبار ينصرفون عن القراءة.

● د. صباح السويفان والأدب المقارن:

ألقى الدكتور صباح السويفان محـــاضـــرة حـــول الأدب المقـــارن ومدارسه واتجاهاته وآفاقه. وبين أن مناهج البحث في الأدب المقارن بدأت ترتاد آفاقاً جديدة في الولايات المتحدة، ولم تعد الكتب التقليدية المعروفة في الوطن العربي عن هذا الأدب تفي بالغرض المطلوب بعد التطور الكبير في مجالاته.

وقد أدار المحاضرة الأستاذ خالد الشـايجي أمين سـر رابطة الأدباء، وعـقب عليـهـا كل من **الدكـتـور سليـمـان الشطي، والدكـتـور نادر القنة.**

■ أيام الثقافة المصرية:

نظم المجلس الوطني للثـقـافـة والفنون والآداب أمسـيـة شـعـرية فكرية ضمن الأيام الثقافية المصرية التي تقام في إطار احتفالية الكويت عاصمة للثقافة العربية، شارك فيها الشاعر الدكتور حسن فتح الباب، والكاتب عبدالعال الحمامصي، وقدمهما إلى الجمهور الشاعر يعقوب عبدالعزيز الرشيد ومحمد العسعوسي.

وقـد ألقى الشـاعـر فـتح البـاب قـصـيـدة مـؤثرة حـملت عنوان: «العودة إلى الأرض المحررة» أهداها إلى رفـقـاء الكلمة شـعـراء وكـتـاب مصـر والكويت. كما ألقى قصـيدة أخرى بعنوان «معـزوفـة الشـهب الشـاردة» وعدداً آخر من القصـائد التي نالت إعـجـاب واسـتـحـسـان الحضور.

ثم تحـدث الكاتب عـبـدالعـال الحمامصي (عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب وسكرتيره العام) عن الثـقـافـة العـربيـة الراهنة وسـبل النهوض بها، ورأى أن هناك ثلاثة محـاور للنهـوض بالثـقـافـة هي الترجمة، وإحياء التراث، ومؤسسة كبرى للتوزيع.

■ فن الصـوت للدكـتـور نزار غانم / اليمن:

ضمن احتفالية العاصمة الثقافية وبرعـاية المجلس الوطني للثـقـافـة والفنون والآداب أقيمت محاضرة في رابطة الأدباء حول «فن الصوت» للباحث اليمني الدكتور نزار غانم، الذي قدمه إلى الجمهور الدكتور بندر عبيد.

ورأى الدكـتـور غـانم أن فن الصوت انتقل من الكويت إلى اليمن وليس العكس كـمـا هو شـائع. ثم توقف عند التـأثيـرات المخـتلفـة للموسيقا الخليجية على الموسيقا في اليمن، وأشـار إلى أن آلة العـود في اليمن والكويت هي غير آلة العود التي نعرفـهـا اليـوم وهذا يؤكد على عمق العلاقات الفنية منذ القدم بين البلدين.

■ أمـسـيـة للشـاعـر الإيراني موسى بيدج:

ألقى الشـاعـر الإيراني مـوسى

بيدج عدداً من قصائده باللغة العربية في مقر رابطة الأدباء وذلك ضمن فعاليات أسبوع الثقافة الإيرانية التي يرعاها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في احتفالية العاصمة الثقافية.

والشاعر موسى بيدج من مواليد عام 1955. وهو شاعر وكاتب ومترجم، أقام أمسيات شعرية وثقافية حول الأدب الإيراني المعاصر في دمشق وبيروت واللاذقية وحلب. وله مجموعتان شعريتان ومجموعة قصصية مطبوعة. كما قام بترجمة «أنطولوجيا الشعر الفلسطيني المقاوم» في ثمانية مجلدات كما ترجم ديوان: «الفرح ليس مهنتي» للشاعر محمد الماغوط، وديوان «بلقيس وقصائد أخرى» للشاعر نزار قباني، وكتاب «المؤثرات الإسلامية في الأدب الروسي» لمكارم الغمري.

وقد أقيم على هامش الأمسية معرض لأهم مؤلفاته وترجماته الأدبية والشعرية من وإلى اللغة العربية.

القاهرة

● محمد الحمامصي

احتفالا بصدور الكتاب ٢٥٠ للمشروع القومي للترجمة

مائة مترجم وباحث ومبدع يناقشون الترجمة وإشكالياتها

مؤتمر «قضايا الترجمة وإشكالياتها» الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة أخيرا، بمناسبة صدور الكتاب 250 ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة، واستمر لمدة أربعة أيام، وشهد مشاركة ما يقرب من مائة باحث ومترجم ومبدع عربي وأجنبي في خمس عشرة جلسة بحثية، لم يضف كثيرا على مستوى بحوثه ومناقشاته إلى الحلقات البحثية التي نظمت من قبل حول الترجمة وهمومها وقضاياها سواء تلك التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة أو جهات أخرى، حيث شهدت المناقشات توقفا عند الأطروحات والأسئلة الأولية لقضايا الترجمة على اختلاف أنواعها مع الطرح المتكرر للمعالجات، مثال ذلك دوران العديد من البحوث حول قضية الترجمة بين الأمانة والخيانة، إلا أن ذلك لايعني عدم تعرض بعض بحوث ومناقشات المؤتمر الإشكاليات حقيقية يعاني منها واقع الترجمة من وإلى العربية، فالازدهار الذي تشهده الترجمة عن مختلف اللغات إلى العربية لايزال ازدهارا منقوصا على اعتبار أنه يأتي على مستوى الكم بالدرجة الأولى، حيث تظل الكثير من الكتابات التي يمكن أن تثري الحركة الثقافية العربية بمنأى عن الترجمة، بل تظل حركة الترجمة تعاني من ضعف عام، فتعدد مراكز الترجمة الرسمية والخاصة فضلا عن الأكاديميات على مستوى الوطن العربي ودخول المراكز الثقافية الأجنبية في الأمر، لم يحل دون تعرض حركة الترجمة من وإلى العربية للوقوع في مصيدة التحفظات والجهل وركاكة الفضوليين من جانب، ومن جانب آخر الأهواء والمصالح الشخصية، وقد أشارت أكثر من ورقة بحثية ومداخلة إلى ذلك.

لقد جاءت جلسات المؤتمر عبارة عن أوراق بحثية - وقع بعضها في دائرة التكرار - تناقش قضايا وإشكاليات الترجمة من وإلى أكثر من لغة كالإنجليزية والفرنسية واليابانية والتركية والفارسية، لكن لم تندرج تحت عناصر أو محاور باستثناء ثلاث جلسات تناولت محاور محددة هي (الترجمة من اللغات الشرقية)، (المشروع القومي للترجمة)، (صورة الأدب العربي من خلال الترجمة)... لذا فإننا سوف نتوقف مع أهم ما طرحته وأثارته هذه البحوث.

أدبنا بعد نجيب محفوظ

في ورقته المهمة يؤكد الكاتب الروائي محمد جبريل أن تصور اختلاف النظرة بعد نوبل نجيب محفوظ عما كانت عليه قبل فوزه بالجائزة العالمية، ينطوي على سذاجة مؤكدة، لأن بعض الآراء التي تتصف بشمولية النظرة وعمقها، توكد أن التآمر على حضارتنا وثقافتنا العربية، كان قائما قبل نوبل، ولايزال متواصلا بعدها، وأضاف جبريل: فقد كان مرشح العام التالي بعد محفوظ واحدا من اثنين: كاميلو خوسيه ثيلا مؤلف (باسكوال ديوارتي)، وسليمان رشدي مؤلف (آيات شيطانية)، وأكدت أقلام غربية كثيرة بل، وبعض الأقلام التي تكتب بالعربية - للأسف - أن منح نوبل لأديب عربي - نجيب محفوظ تحديدا - كان فلتة أو خطأ. وحاولت بعض الاجتهادات تقديم محفوظ باعتباره استثناء إيجابيا في امتدادات من السلب المطلق، وأن أعماله واحة في صحراء مجدبة، وهو ما نبهت إليه إحدى المستعربات، حتى الواحة الخضراء حاول البعض تسميم ثمارها، وكما روى لي الصديق د. عبد الله أبو هشة أستاذ الأدب الألماني بكلام لايخلو من دلالة أنها عهدت بمهمة الترجمة لمترجمين لم تزد إسهاماتهم من قبل عن ترجمة الرسائل العادية في مجالات التصدير والاستيراد.. وصدرت (أولاد حارتنا) و(حضرة المحترم) و(اللص والكلاب) و(الطريق) وغيرها، في ترجمات سيئة دفعت المثقفين الألمان إلى التساؤل بدهشة: هل هذا هو الأدب الذي نال نوبل؟

وفي هذا الإطار ومن منطلق تجربتها مع الأدب العربي المترجم للانجليزية قالت د. فاطمة موسى: كنت أراجع أوراقا قديمة لي بمناسبة تحكيم بحث في اللغة الإنجليزية مقدم للترقية إلى درجة أستاذ مساعد، كنت أبحث عن نقد قصير في ترجمة (قنديل أم هاشم) وكذلك (زقاق المدق) إلى الإنجليزية نشر لي في المجلد السابع التي يصدرها الناشر بريل في لندن، وكان عدد من الزملاء في إنجلترا يشرفون على تحريرها منهم الصديق مصطفى بدوي الذي أعطيته الورقة القصيرة في أكسفورد وكنت في مهمة علمية لمدة ستة أشهر في عام 1976.

عندما قرأت الورقة التي كتبتها منذ قرابة ربع قرن ذهلت لأن الموقف لم يتغير كثيرا اليوم، وبالرغم من تغير الظروف وزيادة عدد الكتب المترجمة،

والزيادة النسبية في عدد منافذ الترجمة، إلا أن تسويق الأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية مازال يلقى المعوقات التي ذكرتها باختصار في تلك الورقة الصغيرة، وعندما أتحدث عن التسويق أعني أن يجد الأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية أو الألمانية أو الفرنسية .. إلخ طريقه إلى القارئ العادي الذي يقرأ أدب أمريكا اللاتينية والأدب الروسي والأدب الياباني مترجما إلى الإنجليزية.

وأضافت د. فاطمة موسى: وأدركت وأنا أعيد قراءة ذلك النقد المختصر أنني قد أعيد نشرة اليوم بالإنجليزية أو العربية، لا أحتاج إلا لتعديلات طفيفة ليصبح مناسبا لمقتضى الحال في يومنا هذا، قلت: إن ترجمة مثل هذه الروايات (قنديل أم هاشم/ وزقاق المدق) أمل يراود الباحثين ممن يملكون ناصية اللغتين العربية والإنجليزية، لكن الناشرين في بريطانيا يحجمون عن المخاطرة وحجتهم أن هذه المترجمات أنها لن تجذب جمهورا كبيرا من القراء، لأن الناس هنا لا يعرفون إلا القليل عن حياة العرب وثقافتهم، وهكذا نجد أنفسنا إزاء دائرة مفرغة من ضعف إمكانيات التسويق بسبب الافتقار إلى المعرفة بالموضوع، والعكس، فنواجه بأن العرب يشكلون موضوعا يشغل وسائل الإعلام يوميا، مع ندرة المعلومات عن الأدب العربي خارج العالم العربي، وتقتصر الدراسات في الجامعات غالبا على كلاسيكيات الأدب العربي القديم.

وكان من الممكن للرواية العربية الحديثة (إذا أحسن اختيار النصوص المترجمة) أن تمكّن القارئ الغربي من فهم ذلك العالم الثري بالخبرات المتشابكة في تشابهها وتنوعها في مختلف أقطار العالم العربي، إلا أن الناشرين لايزالون يرون في نشرها مخاطرة مهنيا وتجاريا... ومن جانب آخر يبدو لنا أن الهيئات والمؤسسات الوطنية المسؤولة عن نشر الأدب العربي في العالم من خلال قنوات رسمية لا تنجح في اختيار أعمال للترجمة تثير انتباه القارئ الاجنبي وتضع الرواية العربية المترجمة على أرفف المكتبات جنبا إلى جنب مع (آنا كارنينا) مثلا، أو مائة عام من العزلة.

الترجمة من وإلى اللغة العبرية

وفي بحثة حول (إشكاليات المصطلح السياسي في الترجمة العبرية) أشار د. محمد محمود أبو غدير في سياق حديثه عن العولمة وعلاقتها بالترجمة: أنه ليس سرا أن إسرائيل استطاعت إيجاد مجالات للتعاون بينها وبين العولمة الغربية مستغلة في ذلك قوة اندفاع عجلة العولمة الأمريكية ذاتها من أجل خدمة المصالح الإسرائيلية في العالم والمنطقة، وأضاف: لقد بدأت مؤخرا تتدفق على العالم العربي مجموعات من الكتب والمنشورات المترجمة إلى اللغة العربية وجرى اختيارها لخدمة المصالح الإسرائيلية والمتمثلة في خلخلة الرفض العربي للتطبيع مع إسرائيل وغسل عقول المثقفين والدارسين العرب. وفي المقابل نجد أن

حركة الترجمة من العبرية العلنية أو الأكاديمية في مصر تتم بمجهود فردي، حيث يتوقف النجاح أو الفشل فيها على توفيق المترجم في اختيار الموضوع الذي ترجمه وعلى خبراته العلمية في هذا المجال. إن المترجم العربي يواجه مشكلة تتمثل في عدم وجود اتفاق عربي عام، سواء داخل مصر أو خارجها، على ترجمة العديد من المصطلحات الأجنبية عامة للمصطلح العبري الصهيوني لغزو العقل العربي ودفعه إلى استخدام مصطلحات صهيونية لعدم توافر البديل العربي لها.

واقترح د. أبو غدير على المسؤولين في المجلس الأعلى للثقافة تشكيل لجنة للمصطلح في جميع اللغات وبخاصة فاللغة العبرية تضم ذوي الخبرات في مجال الترجمة لوضع قائمة متفق عليها للمصطلحات مع تعميمها على الجامعات وأجهزة الإعلام المختلفة التي بدأت تروج مؤخرا العديد من المصطلحات الصهيونية بدون قصد، حيث نجحت إسرائيل في تسريبها عبر شبكة الاتصالات الحديثة والإنترنت بالإضافة إلى مطبوعاتها التي توزع في كل مكان.

وفي بحثها الطويل المعنون بـ(الترجمة عن اللغة العبرية واجب قومي ورسالة) قالت د. سناء عبد اللطيف صبري عن اللغة العربية على خريطة الثقافة العبرية: لم تقتصر أطماع الغزاة الصهاينة على السيطرة على الأرض العربية، ولكنهم يسعون أيضا إلى السيطرة على العقلية العربية من خلال غزو فكري مخطط، فقد قامت السلطات الإسرائيلية بإنشاء العديد من المعاهد والمؤسسات والمراكز البحثية المتخصصة التي تقوم بأعمال الترجمة الخاصة باللغة العربية، أذكر منها على سبيل المثال معهد هاري ترومان الملحق بالجامعة العبرية بالقدس ومعهد اللغة والآداب الملحق بجامعة تل أبيب وتقوم هذه المعاهد بترجمة عدد كبير من الكتب العربية إلى اللغة العبرية للتعرف على المجتمعات العربية والتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية فيها.

ومن ناحية أخرى تقوم هذه الجهات بترجمة كتب عربية معينة تتضمن توجهات السلطات الإسرائيلية وتحمل سموما فكرية ومغالطات تاريخية وآراء مغلوطة تخرب العقول العربية وتشوه المعتقدات الدينية وقد نما إلى علمي أن هناك عددا كبيرا من مثل هذه الكتب المترجمة من اللغة العبرية إلى العربية تعرض للبيع في الشارع المصري بقروش زهيدة تحتوي على موضوعات تفسد أخلاق شبابنا وتخرب أفكارهم وتزعزع عقيدتهم، بالإضافة إلى كتب مترجمة من الأدب العبري تحتوي على عبارات جنسية فاضحة تخدش الحياء وتفسد الذوق وتدمر الشباب.

الترجمة من اللغات الشرقية

في الحلقة النقاشية الأولى والتي تناولت الترجمة من اللغات الشرقية تطرق المترجم رحمي آر إلى موضوع مهم وهو حذف أو تحريف النص

الأصلي لأسباب أخلاقية في ترجمات بعض الأعمال إلى العربية والتركية وقال إنه في حالة ابتعاد المترجم عن أسلوب المؤلف لسبب عدم كفاءة اللغة الناقلة أو عدم ثراء مفرداتها، فإن المتلقي قد يتهاون في هذا إلى حد ما بشرط ألا يفقد النص المنقول معناه ورسالته، ولكن المترجم إذا اتجه إلى اخفاء بعض ما ورد في النص الأصلي من عبارات وألفاظ وجمل وفقرات أو تبديلها بما ليس له وجود في النص الأصلي فهذا أمر مرفوض ولا يقبله أي قارئ.

وحول مشكلات الترجمة عن الفارسية تحدث د. محمد علاء الدين منصور فأوضح أن هذه المشكلات تعزى إلى طبيعة اللغة الفارسية التي نشأت من الطبيعة الجغرافية للهضبة الإيرانية، ونوعية الشخصية الإيرانية، والظروف التاريخية التي عاشتها هذه الشخصية.

وأضاف: من بين المشكلات أيضا سعة الرقعة المكانية التي راجت فيها اللغة الفارسية، وتعدد الروافد الأصلية التي عاشت في الهضبة الإيرانية ذاتها، فقد استمدت الفارسية الحديثة روافدها من اللغات القديمة، واللغات الإيرانية الوسطى كالبارثية والصفرية، ثم اللغات الإيرانية الحديثة كالآسية والكردية، كثرة التراكيب الفارسية وثنائية الألفاظ، وجموح الفارسية إلى التجديد الدائم لمعاني ألفاظها ونحت ألفاظ جديدة، أيضا تأثير اللغة العربية في الفارسية وركون الفرس قديما وحديثا إلى تغيير أو تحريف مدلولات اللغة العربية.

المشروع القومي للترجمة

يجيء هذا المؤتمر كما سبق وأشرنا بمناسبة صدور الكتاب 250 ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة هذا المشروع الذي لو كتب له الاستمرار لشكل دورا متفردا في حركة الترجمة إلى العربية، وقد جاءت الحلقة البحثية الخاصة به من أهم ما دار في أروقة المؤتمر على مستوى الطرح والرؤية لمستقبل المشروع، الذي نشأت فكرته مع تولي الدكتور جابر عصفور منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة منذ ما يقرب من ست سنوات، واكتسب فور ظهوره كما أشار د. أحمد فؤاد مكانة خاصة ومهمة في عالم النشر، لا سيما ترجمات أمهات الأعمال الثقافية المهمة قديمها وحديثها، وقد جاء المشروع ليسد بقدر ما فراغا خطيرا في حركة الترجمة، أو ليحاول قدر المستطاع التعويض عن القصور الشديد الذي أصاب هذه الحركة بعد ازدهار محدود حتى بداية السبعينات، وسعى المشروع منذ بدايته إلى تشجيع من تبقى في السوق من مترجمين أكفاء على العودة إلى هذا المجال الحيوي، بعد أن كادوا ينصرفون عنه بسبب تدهور المناخ الثقافي بوجه عام، وهزل العائد المادي، وافتقاد الناشرين للحماسة لنشر الأعمال المترجمة، كما سعى إلى جذب مترجمين جدد لا سيما من بين الشباب.

دمشق

● علي الكردي- عواصم ثقافية

ندوة الجذور الثقافية في الرواية السورية بدمشق

تظاهرة ثقافية تجمع أهم النقاد والروائيين السوريين

الجذور الثقافية، والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة، كانت محور الندوة التي استضافها المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق، بمشاركة عدد كبير من الروائيين السوريين (وليد إخلاصي، عبدالسلام العجيلي، ناديا خوست، فواز حداد، خيري الذهبي، نبيل سليمان، ممدوح عزام، كوليت خوري، فيصل خرتش، محمد كامل الخطيب) وعدد من النقاد السوريين والعرب والأجانب: (فيصل دراج، جمال باروت، حسان عباس، صبحي البستاني، بطرس حلاق، قاسم مقداد، هايدي توليه، إيريك غويتيه، كاتيا زخريا، عبده عبود، جمال شحيد).

اتسمت الندوة بالجدية العالية، والنخبوية وباهتمام عال من قبل المثقفين السوريين الذين تابعوا أعمالها خلال يومين متتاليين، ناقشوا خلالهما أبحاث النقاد (الذين تباينت مناهجهم النقدية)، واستمعوا إلى شهادات الروائيين التي تركزت على المنابع الثقافية لأعمالهم الروائية، وتطور تقنياتهم خلال مسيرتهم الإبداعية.

كان من المفترض أيضا أن يقدم الروائي السوري حنا مينة شهادته تحت عنوان «كيف يُكتب على الروائي أن يتابع عمله رغما عنه!» إلا أنه اعتذر في اللحظة الأخيرة.

بما أنه من الصعب تغطية الوقائع التفصيلية لهذه الندوة، فسوف

نكتفي بتكثيف أهم محاورها.

في الجلسة الأولى تحدث، الناقد عبدالرزاق عيد عن الجذور الثقافية للنزعة التعبيرية الغنائية كمعوق للتقنية الروائية الجديدة في الرواية السورية، وركز على النزعة الشعرية في أعمال بعض الروائيين السوريين التي اعتبرها أحد أهم المعوقات في وجه تطور التقنية الروائية الجديدة.

الرواية والتاريخ/ فيصل دراج:

الناقد فيصل دراج قدم مداخلة بعنوان: «الرواية والتاريخ، قصر المطر نموذجا»، وفي هذا الإطار قدم تحليلا مفصلا لرواية ممدوح عزام التي أثارت في سورية أخيرا حفيظة بعض أبناء الطائفة الدرزية، فاعتبر أن التاريخ متعدد الأزمنة في هذه الرواية، وفيما هو كذلك يصبح الزمن التاريخي كأحجية، تبدأ بالتاريخ وإمكانية التعرف إليه، وإمكانية نقضه، وعليه فلا يوجد تاريخ ثابت، وإنما التاريخ متغير، غير ثابت، ومتحول: واعتبر أن هناك عدة أزمنة في الرواية (الأزمنة الخارجية) وقسمها إلى زمن مركزي مناقض للتاريخ، ولا يتبدل، وإلى جملة من «التواريخ الحقيقية، الهامشية، المهزومة»، وكمثال على الزمن المركزي أشار إلى شخصية «كنج» في الرواية الذي يمثل تاريخيا وليس بتاريخ، إذ كل التواريخ لا تستطيع أن تنزع هذا الكائن من تاريخه، لكن هذا التاريخ الثابت، الزائف هو نفي للتاريخ، بينما اعتبر أن تاريخ آل الفضل في الرواية هو التاريخ الحقيقي، الذي يتبدل ويتغير (موت، تشرد، تشظي)، وخلص إلى أن رواية عزام توحي بالتاريخ لكنها تنتهي إلى غياب التاريخ بسبب الثبات الذي تمثله شخصية «كنج».

من جانب آخر رأي دراج أن هناك ثلاثة أزمنة مفتوحة في الرواية على الأمل والرغبة هي: المرأة ـ المجاز: التي تمثل زمنا مستقبليا جميلا، أقرب إلى الحلم والجمال والتسامح والشجاعة والصبر، والطبيعة: وفي هذا السياق تحدث عن جدل الطبيعة والأنثى في الرواية، حيث تتأنسن الطبيعة، لتصبح لغة تستحضر قيمها، وفيما تحضر الطبيعة، يتحجم الإنسان، أما الزمن الثالث فهو «الإبداع» الذي تمثل في الرواية بشخصية الرسام، والوراق، فالإبداع يبرز الاسم والوجه معا، ويدافع عن الإبداع على المستوى الداخلي والخارجي.

وختم أن الرواية تنطق التاريخ في مستويات متعددة، وهي تمزج بين حاضر مقوض، وظلال الأجداد للتأكيد على رؤية المستقبل.

عبدالسلام العجيلي:

تحدث الروائي عبدالسلام العجيلي في شهادة تحت عنوان «الروائي ينقد ذاته» فيما يجده جديرا بالنقد في كتاباته الذاتية، كأنه يريد أن يسبق بنفسه النقاد في تبيان المآخذ على ما كتبه ويكتبه في الحقل الروائي، وقد عدد نقاط انتقاده لنفسه في تحدثه عن أدبه، وفي اتباعه أساليب معينة في إنتاجه أدبه، وفي تقصيره عن إنتاج هذا الأدب في بعض الحالات.

ربما لا يوافق النقاد، ولا القراء على ما طرحه من عيوب أدبه الذاتية، ولا سيما حين يرون أنه عرض جوانب من هذه العيوب، قل أن خطرت في بال النقاد، أما هو فإنه أراد تبرئة ذمته، باعترافه بما يجد أنه قصر فيه، أو أنه سلك فيه طريقا خاطئا.

ناديا خوست:

ثم قدمت ناديا خوست شهادتها: «من الغرب إلى الشرق، جمع أم تمثل؟» فتحدثت عن دمشق كمكان بعراقتها التقليدية، ورواية أمها عن مدن بلاد الشام، وعالم النساء الواسع، ومكانة الطبقة الوسطى التي تنتج المثقفين والسياسيين، وعن المدارس التاريخية الأيوبية، والأضرحة في الحي الذي ولدت فيه، وبمكانة المرأة في المجتمع الشركسي.. وعن كل هذه المناخات التي أثرت في تكوينها ثم تحدثت عن تأثيرات دراستها في موسكو على أدبها، في تقصيها الكتاب الكلاسيكيين الروس وأساليبهم في بناء الشخصيات في مؤلفاتهم، والعلاقة بين الواقع الفني والحقيقة، والعمل الفني في اللغة، ثم تأثير متابعتها لحماية باريس كمدينة، ودفاع الناس عن الأشجار في أوروبا، وزيارتها للأندلس، وخوفها من خطر المخططات التنظيمية في المدن العربية، وخطر التهويد في الأراضي المحتلة، وضغط المعاصرة السوقية على التراث الوطني.. كل هذا رأت فيه جذورا ثقافية وعوامل دفعتها إلى كتابة روايات عن بلاد الشام.. وانشغالها بالذاكرة المعمارية والتاريخية لهذه البلاد. ورأت أن التقنيات تولد مع الموضوعات، لأنها مرآة الروح، حيث يتصل السرد برأيها مثلا بتراثه في المدونة التاريخية وفي الحكاية (....) لكن أسلوب السرد نفسه، ونسج الوثيقة، والتنقل بين مستويات الزمن المتنوعة، يتيح إمكانية واسعة في العمل الفني، في صياغة الفردي والعام والأمكنة والشخصيات..

فواز حداد:

الروائي فواز حداد، الذي برز من خلال روايته «موزاييك دمشق 30»، وروايته «تياترو 1949»، تحدث عن «الزمان/ المكان: تجربتي في الرواية» وقد وصف روايته بأنها شخصية من حيث المكان، ولها علاقة قوية بالزمان، لم ينف عنها التاريخ، لكنه (على حد قوله) عقد شراكة معه من غير أن يستأثر بها، وإذا كانت الرواية تعنى بالتأليف بين الزمان والمكان، فإن الروائي يكتب فيها الوجه الذي يختلقه لا الذي يراه، ألح أيضا على المنجز التقني العالمي في الرواية بمختلف مصادره وألوانه وأشكاله دونما تمييز، كما ألح على قابليته للاستغلال والتصرف بحرية.

ممدوح عزام:

في شهادته عاد ممدوح عزام إلى بدايات علاقته بالرواية حيث كتب روايته الأولى (معراج الموت) التي تناول فيها موضوعا قديما وهو «قصة المرأة الخاطئة»، وقد كشف أنه

كان يراهن على الكتابة نفسها، أي تقديم الحكاية في صياغة خاصة فنية كفيلة بإيصال النص إلى المتلقي ورأى أن النص الإبداعي يتشكل من عناصر مختلفة: اللغة، المعمار، الجوانب البيئية.

في (قصر المطر) يقول عزام: وسعت إطار التجربة، واخترت موضوعا ملحميا وشخصيات كثيرة. لم يكن التأريخ همي، وإن كانت الرواية تناولت الماضي، واتجهت في تقنية الكتابة هذه المرة اتجاها جديدا حيث اعتمدت في بناء الرواية على المعتقد الشعبي الديني، إذ يستعيد أحد الأشخاص في بداية الرواية ذكرياته من حياة سابقة كان يعيشها وهذا ما يعرف في الفكر الإنساني باسم «التقمص» أو «تناسخ الأرواح» وأفادتني هذه التقنية في إبعاد شخصية المؤلف أو الروائي واستبداله بشخصية الراوي - العارف.

ويرى عزام أن التقنية التي استخدمها ساعدته على التلاعب بالزمن والانتقال بين الأزمنة، فالراوي يعرف كل شيء مما مضى، ويعرف الأمكنة أيضا، كما أن الرواية الأخرى - التي لا تظهر كرواية إلا في آخر النص - ساعدته في معرفة المصائر النهائية لمعظم الشخصيات من جهة، ولما صار إليه المجتمع من جهة ثانية.

جمال شحيد:

في الجلسة الثالثة تحدث د. جمال شحيد عن «تقنية التذكر في رواية هشام أو الدوران في المكان» لخيري الذهبي ورأى أن التذكر هو مفتاح أساسي من مفاتيح هذه الرواية القائمة على الذاكرة والذكريات والمذكرات والاستذكار والتذكير وعدم النسيان، إذ تتكرر هذه الكلمات في كل صفحة من صفحات الرواية.

صبحي البستاني:

رأى البستاني أن النقد الحديث وجد في حنا مينة رائدا من رواد تيار «الواقعية الاجتماعية» في الأدب. ولا بد لقارئ مينة من أن يستشف خطا أيديولوجيا منبثقا من تجربة متجذرة في أعماق الواقع الاجتماعي. ولكن هذه الحقيقة لا تخفي أمرين: الأول هو أن تقنية الكتابة عنده لا تدخل طائعة أطر مذهب أدبي حددت قواعده مسبقا، ذلك أن الكاتب استغل أنماطا تعبيرية متنوعة لتجسيد رؤيته الخاصة للواقع، والثاني هو تلك الثنائية التكاملية بين واقعية ورومنطيقية وجد الكاتب نفسه عالمه الأدبي فيهما.

من جهة أخرى تناولت المداخلة الجانب الأسلوبي لرواية حنا مينة محاولة الكشف عن فاعلية التعبير اللغوي وتقنية التصوير الفني فيها وقد استندت الدراسة إلى الثلاثية: بقايا صور، المستنقع، والقطاف، وتساءل الباحث عن مدى التوفيق بين الأيديولوجية و«الأدبية» في كتابة حنا مينة متطرقا إلى عدة مسائل منها: البناء النحوي في إطار تعدد الأصوات في الرواية، وزمن الفعل ودوره في السرد، وتحليل الصور

المجازية، والوصف.. ورأى أن دراسة هذه العناصر اللغوية من شأنها أن تسهم في إظهار موقع حنا مينة في الرواية السورية بشكل خاص والعربية بشكل عام.

حسان عباس:

تناول الباحث حسان عباس رواية «رسمت خطا في الرمال» للأديب الراحل هاني الراهب، وحاول أن يقرأ لعبة الزمن على ثلاثة مستويات متراتبة هي:

- زمن القصة أو زمن الحكاية، وهو الزمن الذي تتمفصل فيه مقاطع الحكاية الأولى.
- زمن الخطاب، وهو الزمن الذي ينظم الكاتب مقاطع الحكاية وفقا له.
- زمن النص، وهو زمن لا يختاره الكاتب لكنه يجد نفسه معيدا لإنتاج علاقاته.

هذه القراءة المتعددة سمحت للباحث بكشف بعض التقنيات التي استخدمها الروائي لصياغة زمن الرواية، مثل التناسخ والتزامن والتلاطم.. ورأى «أن هاني الراهب ربما كان الرائد في استعمال هذه التقنية الأخيرة في الكتابة الروائية العربية» مما سمح للباحث عبر هذا التفنيد تسمية الرواية المدروسة برواية (نهاية القرن).

وليد إخلاصي:

في جلسات اليوم الثاني قدم الروائي وليد إخلاصي شهادته التي تحدث فيها عن «الروائي الذي يتجاوز الحكواتي» واعتبر أن الحديث عن الرواية هو حديث عن (القص)، والنص الروائي بمعناه المتداول هو تألق فعل القص في واحد من تجلياته المألوفة كالحكاية والأسطورة والملحمة والقصة والرواية، والأخيرة نمت وتطورت كحضور (الحكواتي) في أعلى درجة من حالاته الفنية المدنية الواعية للواقع، والذي خلق معادلا للواقع محملا برؤية المستقبل.

نبيل سليمان:

نبيل سليمان تحدث عن الشكل الروائي: من الجذور إلى التجريب، حيث تناول مؤثرات عديدة على أدبه منها: التراث السردي العربي، الشعبي منه والرسمي، المكتوب والشفوي، ثم التجربة الروائية الغربية والتجربة الروائية العربية الحداثية المتفاعلة مع السابقة. ثم الفن التشكيلي والموسيقى، وخلاصة هذه التأثيرات برأيه هي النأي عن الوصفة الجاهزة، والمضي في المغامرة والتجريب، بمعزل عن دعوى البراءة والإلهام وعن الاستسلام إلى إنجاز شكلي محدد.

كوليت خوري:

الروائية المعروفة كوليت خوري قدمت شهادة تحت عنوان: «لماذا أكتب» تحدثت فيها عن تجربتها الروائية، بينما قدم الروائي فيصل خرتش شهادته تحت عنوان: «الروائي والسياسة»، فتحدث عن تأثير الأحداث السياسية العاصفة في منطقة الشرق الأوسط منذ مأساة فلسطين وحتى الآن على الأعمال

الروائية، معتبرا أن الروائي غير قادر على الوقوف متفرجا أمام ما جرى ويجري ولكن لكل روائي أسلوبه وطريقته في التعبير عن كل هذا.

في إطار الأبحاث، قدم بطرس الحلاق قراءة في رواية سليم بركات «فقهاء الظلام»، واعتبر أن هذا العمل هو الأول من سلسلة طويلة تتوالى حتى اليوم، يتابع من خلالها سليم بركات التأمل في عالم طفولته الذي تناوله في مجموعاته الشعرية السابقة، أي البيئة الكردية في الشمال السوري.

واعتبر أن الغرائبي في الرواية يأخذ منحى ميثولوجيا، في بحث آخر تحدث محمد كامل الخطيب عن «بعض العثرات التقنية في الرواية العربية السورية»، فيما تحدث قاسم مقداد عن «قصر المطر لممدوح عزام بين الواقع والتخيل»، ثم قدم الباحث الفرنسي المستشرق هايدي غوله بحثا بعنوان: «أبطال حنا مينة بين التقليد والحداثة».

أستاذ الترجمة في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق المستشرق إيريك غوتييه قدم بحثا حول: «علاقة الكاتب بجذوره الثقافية في رواية أرض السياد لعبدالسلام العجيلي»، وقدمت كاتيا زخريا (جامعة ليون الثانية) بحثا حول «معالم التراث في رواية تراب الغرباء لفيصل خرتش»، أما الباحث عبدو عبود، فقد تناول «إعادة النظر في قضية المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية».

الملاحظ هو تنوع المناهج النقدية التي استند إليها الباحثون، وقد تنوعت ما بين النقد السوسيولوجي، والبنيوي، وما بعد البنيوي، الذي يعتمد المناهج النقدية الحداثية، فيما اعتمدت شهادات الروائيين على تجاربهم الخاصة في الكتابة الروائية مع تأمل في التقنيات التي استخدموها وتأثيرات الجذور الثقافية المتنوعة التي أغنت تجاربهم.

المغرب ـ الرباط

● صدوق نور الدين

عكاظ وجدة في دورته الثالثة

تحتضن مدينة وجدة كما جرت العادة عكاظ الشعر المنظم من طرف كلية الآداب للعلوم الإنسانية. ودورة هذه السنة هي الثالثة. على أن التسمية المختارة لها اقترنت بالشهيد الفلسطيني محمد جمال الدرة. وكما هو متوقع فإن هذا العكاظ يشارك فيه مجموعة من الشعراء المغاربة من مختلف الأجيال والألوان والمشارب، وبهذه الدورة يمكن القول بأن عكاظ وجدة الذي ينظم في فصل الربيع ينحو لأن يصبح بمثابة تقليد موسمي شعري بارز.

ولقد تم التمهيد لهذا اللقاء بالكلمة التالية:

منذ الأزمنة الأولى ظل الشعر بوصفه تعبيرا عن كينونة الإنسان أحد أهم مظاهر الحياة بتجسيده لكل ما في الحياة من حرارة وعمق ومعنى. ومنذ الأزمنة الغابرة ظل الشعر وهو مجسد في الكلمة الهادفة والتصوير المعتبر والبلاغة الراقية النافذة التي نطل منها على الكون الكبير بعيون ملؤها التفاؤل بالمستقبل والإيمان بالقيم.

وبالرغم من تغيير العصور والأحقاب لم يفتأ الشعر سيد الكتابة وقرين الإنسان يفتح أبوابه الظاهرة والخفية التي تنقلنا من عالم الإنسان اليومي المليء بالشروخ والظلال والجامع بين الخير والشر إلى عالم الصفاء والقيم السامية.

حتى بات من السهل علينا أن نؤكد أن لا شيء تغير سوى الأشكال وأن المعاني الكبيرة والفياضة التي طرحها الشعر على الإنسان لا تزال تفرض ذاتها بل وتدعونا بقوة إليها.. وكأنها بتعبير الجاحظ مطروحة في الطريق ومعروضة للشعراء الذين يجسدون نبض الحياة.

ولعل هذا الملمح الأخير الذي تواتر النقاد بكل حدق ودقة على تلمسه وتبيانه وإظهاره في كل العصور الحديثة هو ما يؤكد رسوخ الشعر في الوجدان الإنساني، وهو ما يدل دلالة عميقة على علو كعب الفاعلية الشعرية الجانحة إلى الخيال المعقلن.. وهو ما يدل أيضا على هذا الصنف من الإبداع بالمقارنة مع باقي الأجناس التي نشأت معه أو على ضفافه المترامية.

ولعل هذا هو ما كان وراء كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة في عام 1994 لأول مهرجان شعري تمت تسميته عكاظ وجدة سيرا على التقليد

العربي العريق.. هذا المهرجان الذي شكل تجربة ثقافية أولى رسخت الفعل الثقافي في جامعة محمد الأول.. ولعله هو الذي يدفع بمنظمي عكاظ وجدة إلى التفكير بأن يكون لهذا المهرجان وهو يعيش دورته الثالثة عنوان فرعي آخر هو ذلك الطفل الشهيد المجسد للبراءة في أنقى أشكالها «محمد جمال الدرة» الذي بثت صوره المفزعة كل شاشات العالم.

هكذا يتطور عكاظ وجدة مرتبطا بالحياة.. وهكذا تحاول جهود اللجنة المنظمة بعد أن رامت في دورته الأولى الاحتفاء بالصوت الشعري في لغاته المتعددة والثرية أن تكرس الدورة الثالثة لـ «محمد جمال الدرة»، وبهذا فهي تؤكد أن الشعر سيظل رغم انصرام العصور والأحقاب الشاهد الوحيد على العصر والصوت المعبر عن كل الخلجات والقيم الخالدة..) ومن بين الشعراء المشاركين في هذا العكاظ نجد:

محمد الحلوي ومجد الوديع الأسفي وعبد الكريم الطبال وأحمد مفدي وادريس الملياني، ومجد عنيبة، ومجد بن طلحة وحسن نجمي ومحمد الأشعري وأحمد لمسيح وأحمد محمد حافظ وعلال الحجام وأمينة المريني ومحمود عبد الغني وبن يحيى عبد اللطيف ماجدولين ومحمد السرغيني والمهدي أخريف وشعراء آخرون..

● شاعر مغربي يصدر خمسة دواوين شعرية دفعة واحدة

- بعد صمت طويل عاد أحد الشعراء المغاربة المؤسسين للقصيدة الشعرية المغربية إلى الحضور وذلك بإصدار خمسة دواوين شعرية دفعة واحدة، ومن بين هذه الدواوين نجد:

- مملكة من ذهب
- غدا ستخضر الدوالي.
- كل الأحبة غيروا أوطانهم.
- أناشيد قديمة.
- لا شيء يسترعي الانتباه.

ولقد رسمت الفنانة التشكيلية حكيمة مبصر الأغلفة جميعها ولجميع الدواوين، ولقد علل الشاعر غيابه بالقول إن مرحلة تأسيس القصيدة الشعرية المغربية الحديثة لم تبدأ بعد.. ومن ثم كتب لكل ديوان مقدمة خاصة به. وهذه أول مرة يصدر فيها شاعر مغربي هذه الدفعة مرة واحدة. ويعود تاريخ إصدار أول ديوان إلى 1968.

● رحلات التظاهرة المتوسطية:

- رحلات هو عنوان التظاهرة التي عرفتها مدينة مراكش ويزاوج فيها بين التنشيط الثقافي والتضامن مع المحيط القروي. ولقد أشرف على تنظيمها مؤسسة ودادية الجزولي وهو نشاط اعتادت على إنجازه في كل ربيع من السنة على تنوعه. ولقد اختارت أن تكون الشراكة في هذه السنة أوروبية متوسطية. ومن ثم شارك في اللقاء مجموعة من الأسماء العالمية كالإسباني خوان كيتيصولو واليهودي المغربي أدمون عمران المالح إلى مجموعة من الفنانين الذين نذكر من بينهم كريستين فالك.. ويمكن القول بأن الذي غلب على هذا اللقاء الحضور الفرنسي والإسباني والمغربي.

في العدد المقبل / المزدوج

- ملف حول الترجمة
- ملف حول السينما والأدب

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحة الغلاف:
خليل عبد القادر/هيرفورد

صدر حديثاً

يعقوب يوسف الحجي

الشيخ عبدالعزيز الرشيد

دوره في الحركة الأدبية والثقافية في الكويت

...سلة كتاب الرابطة رقم (١٣)

الكويت Kuwait 2001

خالد سالم محمد

عبدالله خالد الحاتم

الصحفي... المؤرخ... الباحث

سلسلة كتاب الرابطة رقم (١٢)

الكويت Kuwait 2001